服饰话语与中国现代小说研究

RESEARCH OF COSTUME DISCOUSE AND MODERN CHINESE FICTION

任湘云 著

服饰是人类重要的文化产物，也是一种特殊的语言符号。它和以表征人类存在状态和生存体验为宗旨的小说之间构成互文本关系。中国现代小说将服饰世界纳入自己的表现范围，对服饰文本的象征世界进行拆解、组合、挪用等，充分运用服饰的表征功能，用以构建小说家关于世界、人类社会和生存体验的意义世界。现代小说中的服饰和关于服饰的现代小说共同成为中国社会现代性实践的工具和表征。

本书尝试运用符号学、互文性、叙事学、现代性理论、服饰文化学等理论方法，结合中国现代思想史、现代服饰史、现代小说史等已有的研究成果，从理论与实践，从历时与共时不同层面，结合大量文本分析，研究中国现代小说中的服饰话语及其呈现形态，探析服饰作为符号在不同作家和不同时期的小说文本中的表意功能和意识形态特征。本书不但对服饰与小说关系在理论建构上多有创获，新见迭出，对现代小说中服饰话语的倾力发掘、辨析、阐释，亦颇多新意。



定价：26.00元

服饰话语与中国现代小说研究

任湘云 著

四川大学出版社

特约编辑:周婕舒
责任编辑:吴雨时
责任校对:楼　晓
封面设计:原谋设计工作室
责任印制:李　平

图书在版编目(CIP)数据

服饰话语与中国现代小说研究 / 任湘云著. —2 版.
—成都: 四川大学出版社, 2010.7
ISBN 978-7-5614-4904-2

Ⅰ.①服… Ⅱ.①任… Ⅲ.①小说-人物形象-服饰-描写-研究-中国-现代 Ⅳ.①I207.42

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2010) 第 131671 号

书名　服饰话语与中国现代小说研究

著　者　任湘云
出　版　四川大学出版社
地　址　成都市一环路南一段 24 号 (610065)
发　行　四川大学出版社
书　号　ISBN 978-7-5614-4904-2
印　刷　郫县犀浦印刷厂
成品尺寸　148 mm×210 mm
印　张　8.25
字　数　219 千字
版　次　2010 年 7 月第 1 版
印　次　2010 年 7 月第 1 次印刷
定　价　26.00 元

◆读者邮购本书,请与本社发行科联系。电 话:85408408/85401670/85408023 邮政编码:610065
◆本社图书如有印装质量问题,请寄回出版社调换。
◆网址:www.scupress.com.cn

目　录

绪言：尝试一种谈论文学与服饰的方式……………………（1）

1　互文本：小说与服饰 ……………………………………（8）
1.1　作为符号的服饰 ……………………………………（8）
1.1.1　何谓服饰 ……………………………………（9）
1.1.2　服饰：作为一种语言符号 ……………………（11）
1.2　互文性：文学对服饰符号的引用与建构 …………（19）
1.2.1　互文性理论与文学研究的文化视野 …………（19）
1.2.2　被注视的服饰与服饰的文学化 ………………（23）
1.3　服饰与小说的现代性叙事 …………………………（28）
1.3.1　服饰与现代性 ………………………………（28）
1.3.2　小说对服饰现代性的引用 ……………………（35）

2　凸现与隐匿：被叙述的服饰 …………………………（40）
2.1　服饰话语与服饰想象 ………………………………（40）
2.1.1　实存服饰与服饰话语 ………………………（40）
2.1.2　服饰话语与服饰想象 ………………………（41）
2.2　文学意向化的服饰 …………………………………（43）
2.2.1　注视：精雕细刻 ……………………………（44）
2.2.2　写意：略貌取神 ……………………………（44）
2.2.3　重现：反复书写 ……………………………（45）
2.2.4　仅被谈论的服饰：人与服饰分离 ……………（47）

2.3 挣脱语言束缚：自己“说话”的服饰 …………（49）
2.3.1 服饰的象征意义 …………（50）
2.3.2 服饰叙述者的潜意识 …………（52）
2.4 乱象：迷乱的与意义含混的服饰 …………（53）
2.4.1 乱象之一：文本中人物服饰的混乱 …………（54）
2.4.2 乱象之二：叙述者的迷乱 …………（55）
2.5 空缺的叙述：按常识想象的服饰 …………（57）
2.5.1 命名 …………（58）
2.5.2 身份、阶层 …………（59）
2.5.3 场景 …………（60）

3 都市体验与服饰想象 …………（62）
3.1 服饰审美意识的现代性生成 …………（64）
3.1.1 华洋杂处与服饰西风东渐 …………（64）
3.1.2 民国初年以西方服饰为蓝本的服饰改革 …………（67）
3.1.3 现代教育对欧美文化的崇仰使现代作家的服饰审美观念西化 …………（68）
3.2 服饰的欲望化叙述 …………（82）
3.2.1 服饰与性幻想 …………（83）
3.2.2 性感的裎露 …………（90）
3.3 新感觉派小说家对都市服饰的心理透视 …………（105）
3.3.1 服饰感觉的流通 …………（109）
3.3.2 服饰注视中的性聚焦 …………（113）
3.4 华服美饰下的苍凉：张爱玲对都市人生的女性视角 …………（119）
3.4.1 “生命是一件华美的袍”：张爱玲独特的服饰体验 …………（120）
3.4.2 暴露阴暗人性 …………（122）
3.4.3 展示苍凉人生 …………（126）
3.4.4 服饰符号的创造性运用 …………（128）

3.5 《围城》：揭开都市知识分子的假面 ………………（130）
3.5.1 暴露知识分子人性的虚伪 …………………………（132）
3.5.2 揭示学者专家思想和行为的浅薄庸俗 ………（134）
3.5.3 批判留洋学生的道德沦丧 …………………………（138）
3.6 表现与批判：老舍小说中的北京市民服饰叙事 …（140）
3.6.1 都市社会底层贫民的“诉状” ……………………（141）
3.6.2 北京市民的人格漫画 ……………………………（149）

4 贫困与诗意：乡村服饰的多元景观 …………………（155）
4.1 乡村服饰的嬗变 ……………………………………（156）
4.1.1 晚清西方服饰的渗透 ……………………………（156）
4.1.2 民国初年政府推行服饰改革导致乡村服饰巨变 ……………………………………………………（162）
4.1.3 现代都市服饰对乡村服饰的巨大冲击 ………（168）
4.2 贫困：乡村服饰的核心意义 ………………………（177）
4.3 诗意的符号：城乡对峙中的乡村服饰 ……………（187）
4.3.1 具有灵异色彩的服饰 ……………………………（188）
4.3.2 朴野之美：在与都市对峙中呈现 ……………（191）

5 繁复的意象：红色根据地的服饰 ……………………（199）
5.1 服饰描写的意识形态化 ……………………………（203）
5.2 服饰与战争、劳动的特殊链接 ……………………（207）
5.2.1 为了战斗的服饰 …………………………………（208）
5.2.1 劳动美学的胜利 …………………………………（217）
5.3 注重精神性：超越欲望的服饰描写 ………………（221）
5.4 丁玲小说中多重视角的服饰话语 …………………（226）
5.4.1 军服赋予政治身份但掩盖身体特征，成为政治隐喻 ………………………………………………（227）
5.4.2 服饰邋遢与生存苟且 ……………………………（228）
5.4.3 美丽服饰与落后思想行为构成反讽 …………（230）

5.4.4 地主婆的外表光鲜与内心阴暗 ……………… (230)
5.4.5 发掘农民的服饰美：粗布衫褂中的朴素、健康 ……………………………………………… (232)
5.5 对红色根据地小说服饰叙事的反思 ……………… (234)

结　论……………………………………………… (240)

参考文献…………………………………………… (247)

后　记……………………………………………… (252)

文明社会中每个人都离不开服饰。服饰与文学一样，都是人们心灵、思想乃至整个存在的表征。

绪言：尝试一种谈论文学与服饰的方式

希伯来人的《圣经》上讲，上帝耶和华先后造出了亚当和夏娃这对男女，让他们快乐地生活在伊甸园。后来，由于蛇的引诱，夏娃和亚当违背上帝的禁令，偷吃了善恶树上的智慧果后，立刻变得心明眼亮，“才知道自己是赤身露体，便拿无花果树的叶子，为自己编作裙子。”[①] 这个故事历来有很多种解读，但从服饰的角度，则可以理解为：人拒绝了上帝的控制，具有识别善恶的智慧和能力，开始关注自己的身体，也就同时开始创制和穿戴服饰了。严格说来，服饰的历史要比文学的历史早得多。自进入文明社会以来，人类的身体就是服饰的身体，社会世界是服饰的身体世界。

服饰是社会生活的基本事实，而且根据许多人类学家的说法，所有的人都以某种方式给身体“着衣”，如通过衣服、刺青、化妆或者其他身体绘饰的方法。换言之，没有一种文化会听任身体一无所“饰”，凡是文化，总要给身体增加一点什么，总要对

① 《旧约·创世纪》，《圣经》，南京：中国基督教协会，1998年，第2~3页。

身体进行梳妆打扮，以提高它的吸引力。在几乎所有的社会情境中，我们都被要求着衣出现，尽管服饰的构成，会随着文化的不同而不同。即使在同一种文化内部，服饰的概念也有所不同，因为所谓合适的服饰，取决于情境和场合。服饰的文化含义无处不在，甚至也渗透到我们可以裸露的那些场合：什么时候跟什么人在一起我们才可以不穿衣服，这都有严格的规定。尽管在一些场所，特别是在家庭的私人空间，身体可以不用穿衣，但是公共场合几乎总是要求我们必须给身体穿上合适的衣服，在一定程度上，肉体的故意招摇，或者在公开场合粗心大意的暴露，都是有碍观瞻的。与环境格格不入的身体，蔑视文化习俗的身体，出门穿不合适衣装的身体，都是对基本社会规则的破坏，是要冒着被排斥的危险的。服饰无所不在的事实表明，服饰是将身体社会化并赋予其意义与身份的一种手段。个体和非常个人化的着装行为，是在为社会准备身体，使身体合乎时宜，可以被接受，值得尊敬，乃至可能值得欲求。穿合适的衣服，展现我们最好的一面，我们就会感到安闲自在，反之，若在某个情境中着衣不当，我们就会感到尴尬、不对劲和脆弱。因此，服饰既是身体的私密性经验，又是身体的公开表达。①

服饰文化流变过程中蕴含着民族性亘古的延伸和变化，同样也载负着丰富的社会内容，成为一种时代话语，即服饰表现出一种理念，一种思维，反映着特定时代人们在精神上的潜在追求。正如莎士比亚所言，“衣裳常常显示人品”，“如果我们沉默不语，我们的衣裳与体态也会泄露我们过去的经历。”② 在服饰上，有的人屈服于环境，随波逐流；有的人藐视环境，处处奇装异服。用服饰表现自我，穿出的是情绪，是对生活的认知态度，这是由服饰与人的特殊关系决定的。在文明社会，人的太多内涵需要通

---

① 参见（英）乔安妮·恩特维斯特尔：《时髦的身体：时尚、衣着和现代社会理论》，郜元宝等译，桂林：广西师范大学出版社，2005年，第1～2页。

② 转引自梁实秋《衣裳》，《梁实秋散文》，杭州：浙江文艺出版社，1999年，第16页。

过服饰来表达、表现，从某种意义上说，服饰具有比语言更明确、更直观地显示人的存在的能力。服饰在表达人的存在状态上的直观性、明确性和可操作性，使它成为从古至今人类最为常用的自我表达手段。这也使服饰承载和传递了丰富的人类生存信息。还必须提及的是，服饰穿戴的一个更为根本的功能，就是调节个人与外界的关系，因此，它对个人在社会中所感受到的与之相关的社会力量具有暗示和反映作用。在我们看来，服饰就是各种物质生产技术和各种社会力量（政治、军事、经济、文化、家庭）对人产生影响的综合性结果。同时，服饰也反映了个人身体或个体生命受到社会关注、重视的程度，既可以看到人类思想和心灵获得解放、自由的程度，也可看到个体生命、欲望遭受压抑、禁锢的程度。在我们的社会，穿衣打扮并不是个人的事情，而是社会规范作用的结果，它体现的是一种社会秩序的要求，这是社会中每个人的必然命运。借助社会服饰规范，使自己获得社会中行动的相对自由，以表达自己的意愿，实现自己的目的，成为每个人着装的基本目标和重要原则。

文学是人类关于自己生存世界的想象，描述着人对生命存在过程中的感受、体验、情绪、意志、欲念，等等。这个想象的世界已经不再是赤裸裸的野兽的世界，而是文明的世界。文学中的服饰只是一种表意符号，是对服饰所具有的表征意旨的挪用，并且通过突出和强化特定服饰某一方面或某几方面的表征意旨，反映着装者的生存处境、情感、意志、情绪、欲求等诸多方面。服饰是人类社会生活的基本内容之一，以真实地反映人类广阔的社会生活为特色的小说对服饰这个表意和叙事元素自然是极为倚重的。研究表明，小说借用、拆解了服饰丰富而强大的表意功能，而服饰因为进入小说，被一种独特的眼光注视，就被赋予了更为丰富、独特的意义。我们常常惊讶地发现，一些常见的服饰在作家的笔下竟然变得流光溢彩，充满诗情画意，传达出我们意想不到的思想和精神内容，发挥着出人预料的作用。

当然，读者也会经常读到鲜于描述服饰的小说，甚至只字不

提人物服饰的小说，但没有谁会认为这些作品中的人物是在赤身裸体的情境下活动。当这些小说文本被改编成电影、电视或者其他可视性的读物时，人物的服饰就会按照作者为他派定的社会角色穿戴，以显示“这一个人”当下存在的历史和现实依据，这样，服饰沟通了人物个人的历史存在和现实存在的关系，并为其将来的行为和命运设下伏笔。

服饰承载了人类太多生活的信息，没有理由不成为以反映人生存为目标的小说关注和表现的重要对象。在不少优秀作家的作品中，我们发现了大量的服饰话语。比如，鲁迅在他的小说、散文和杂文中有很多地方都把服饰作为重要的内容进行表现和谈论，留下了很多至今仍发人深省的经典的服饰话语。他为中国现代文学所创造的著名人物形象：孔乙己、阿 Q、祥林嫂和闰土，其服饰形象都是作者精心设计的，达到了穷形尽相、呼之欲出和让人过目不忘的效果。茅盾常常在小说中通过服饰雕塑年轻女性青春靓丽、极富魅力的躯体，令文中男性意乱神迷。穆时英等新感觉派作家注目于他们栖居的现代化大都市，描写舞厅、夜总会、跑马场、百货公司等场所中身着艳装、性感妖娆的女性，用消费文化的眼光打量这些女性：她们消费着现代都市高档的奢侈性消费品，同时又把自己作为有钱男人的消费品，通过被男人消费获得维持自身生存的条件，时尚、艳丽、性感的服饰成为她们的身体广告，旨在以耀眼的、性感的身体去吸引男性的眼球，最终实现自己的物质和精神目标。老舍用服饰为北京市民画像，钱钟书用新的儒林衣冠映现知识分子灵魂的堕落，张爱玲则在锦衣华服之下编织自己和笔下人物的情思、命运。赵树理、孙犁等深受共产主义影响的作家的小说创作，旨在创造“新的社会生活”下的“新人物”，因此他们笔下的正面人物往往是主流意识形态所确立的新社会里的“新人”和“榜样”，代表的是特定的阶级对当前和今后一个时期需要人们努力的重要方向，服饰话语作为人物最直观的形象，鲜明地体现了这一政治化和意识形态化的价值诉求和审美规范。这是非常值得重视的，因为它所形成的文学

范式和思维惯性，对当时和建国后中国小说人物塑造产生了重要影响。因此，服饰与中国现代小说的关系是一个值得研究的课题。

关于中国现代小说与服饰关系这一课题，目前学术界尚无专门研究成果。近几年，国内外一些进行身体研究和服饰研究的著述，虽然局部涉及小说中的服饰，但主要是作为某一具体史实和文化现象的例证，点到为止，未能达到深入系统的研究。翻译的国外重要著作有美国弗吉尼亚大学彼得·布鲁克斯（Peter Brooks）教授的《身体活——现代叙述中的欲望对象》①，主要以心理分析的眼光解读卢梭、巴尔扎克、福楼拜等作家和马奈、高更等画家的作品，以散文笔法阐述作为欲望对象的身体与现代叙述、视觉表现乃至语言本身的激发、建筑和遮蔽等错综复杂的关系。此外还有美国学者卢里（Alison Lurie）的《解读服装》②和英国学者乔安妮·恩特维斯特尔的《时髦的身体：时尚、衣着和现代社会理论》③，均立足于从社会学、文化学的角度探讨服饰的功能和价值，只不过偶尔援引欧美文学作品中的人物服饰为例证，这些都不是真正的文学研究，但为我们研究文学中的服饰提供了不少有益的启示。

国内关于服饰的研究成果，堪称经典的除了沈从文的《中国古代服饰研究》④、周锡保的《中国古代服饰史》⑤ 外，近几年华梅对服饰文化学的研究也取得了重要成就，如前所述，这些成果尽管也涉及个别文学作品中的服饰描写，但研究的目标和角度都与中国现当代文学特别是小说研究少有关涉。在已公开出版的研究成果中，专门研究服饰与中国现代小说关系的论著极为罕见，

① （美）彼得·布鲁克斯：《身体活——现代叙述中的欲望对象》，朱生坚译，北京：新星出版社，2005年。

② （美）卢里：《解读服装》，李长青译，北京：中国纺织出版社，2000年。

③ （英）乔安妮·恩特维斯特尔：《时髦的身体：时尚、衣着和现代社会理论》，郜元宝等译，桂林：广西师范大学出版社，2005年。

④ 沈从文：《中国古代服饰研究》，上海：上海书店出版社，2002年。

⑤ 周锡保：《中国古代服饰史》，北京：中国戏剧出版社，1984年。

在笔者查阅到的资料中，仅有顾瑛的《论张爱玲服饰审美的文化内涵》①、平原的《张爱玲的服饰话语》②、孙疏影的《文学描写与服饰文化》③、付静的《华丽苍凉，参差对照——张爱玲的奇装炫人及作品中的衣饰》④ 等少数单篇论文，其中平原和付静的文章结合张爱玲人生经历探讨其小说服饰话语的形成和审美特征，这两篇论文的研究方法和结论皆有一定价值，但由于研究范围的局限，未能对现代小说与服饰的关系做更为全面、系统地梳理，结论或观点也尚有值得商榷之处。总体上看，迄今为止，服饰与中国现代小说这一领域尚未引起国内学者应有的关注，专门讨论现代小说与服饰的著作和单篇论文数量太少，研究水平不高，研究范围狭窄，研究的深度和广度均有待进一步拓展。

作为研究服饰话语与中国现代小说的专著，本书尝试运用符号学、互文性、叙事学、现代性理论、服饰文化学等理论方法，结合中国现代思想史、现代服饰史、现代小说史等已有的研究成果，从理论到实践，历时和共时不同层面，通过大量的文本分析，研究中国现代小说中的服饰话语及其呈现形态，探析服饰作为符号在不同作家和不同时期的小说文本中的表意功能和意识形态特征。为此，本书第一章讨论小说和服饰的互文本关系，从理论上探讨服饰作为一种社会符号的表意功能，并进一步辨析中国现代小说与服饰的互文性关系。第二章主要研究服饰话语在小说文本中的多种呈现形式。从整体结构上看，第一、二章属基本理论构架，主要借用符号学和互文性等相关理论，回答服饰话语与中国现代小说研究的可能性和价值。第三章至第五章，以中国现代文学史上重要的具有经典性的作家作品为范本，通过大量文本

① 顾瑛：《论张爱玲服饰审美的文化内涵》，载《川东学刊》1996 年 4 期。

② 平原：《张爱玲的服饰话语》，载《河南师范大学学报》2000 年 6 期。

③ 孙疏影：《文学描写与服饰文化》，载《培训与研究——湖北教育学院学报》2002 年 6 期。

④ 付静：《华丽苍凉，参差对照——张爱玲的奇装炫人及作品中的衣饰》，载《周口师范学院学报》2004 年 1 期。

解读，考察现代小说对现代都市、乡村和红色根据地三个特殊时空环境中服饰形象的不同把握和艺术呈现，展示不同作家在其作品中创构的服饰世界和各自历史语境中的服饰形象，在一定程度上揭示了服饰与中国现代小说作为社会规训工具的潜在属性。结论部分总结全文，重申中国现代文学与服饰的互文性关系，并提出了本论述可以进一步拓展研究的问题和领域，期待小说服饰表现理论研究的深化。

坦言之，本书无意于为中国现代小说创建一个庞大的、周密的服饰诗学体系，只是试图通过对中国现代小说中服饰话语的梳理，考察中国现代小说这一特殊文体中服饰符号的基本形态、功能、特点及其变异，揭示文学与服饰文化的意识形态，希望在小说变化多端、丰富复杂的服饰话语中找出一些具有共性或普遍性的特点。至于本书能否真正在现代小说中寻出服饰话语普遍性的特点，能否真正为中国现代小说乃至整个现代文学提供一个新的阐释维度，从而有助于我们更好地理解和把握现代小说在文化和审美上的丰富性和复杂性，我只能讲，无论成败，本书的努力都是一种有益的尝试。

如前所述，由于本书研究的问题多年来少有人关注，几乎没有可资借鉴的成果和资料，因此在问题研究和具体章节的撰写中难免遇到理论和资料准备不足等诸多困难，对问题研究的广度、深度尚需进一步拓展，甚至也存在这样那样的偏颇和错误，但能引起学界前辈和同仁对这个问题的重视，作者的努力就没有白费，也便心满意足了。

1 互文本：小说与服饰

作为一种重要的文学体裁和文学门类，小说是人关注自身生存的产物，是人对自我生存及感受的象征，它在现实的表象世界之上提供了一个可以提升的领域。在这个领域内，小说彰显了人生具体而普遍的真实意义，引导人们以更广的眼界、更诚恳而又敏锐的心态，去认识古今人世变迁的面貌，去品味历史创造的意义与价值，去发掘生命存在的诸般感受。

服饰同小说一样，是人的创造物，是人关注自身存在的产物，表征着人与自己所生存的自然环境、人际环境之间相互激荡、投射等诸多生存样态及其流变。从功能上看，服饰以其具体、实存的物质形态在完成遮羞蔽体任务的同时，更多地表征和承载了人类的精神欲求，传达着人类与其生存世界丰富、复杂的关系和独特的生存体验。服饰与人的身体紧密相连，往往被视为身体的延伸，即它既是身体的饰物又是身体的一部分，并在很多时候取得了与身体等同的地位，成为身体的喻体。因此，它对人类生存的表征功能是无可替代的。

在表征人类生存处境和生存感受这一点上，小说和服饰具有共同点和契合点。在古今中外的文学作品中，有很多关于服饰的话语，这些文学作品关注和审视服饰，探寻它所表征的人类生活的内容与形式，同时也运用服饰这一象征符号，构建和传达作者关于人生的感受、理解、理想和意义世界。小说和服饰就这样链接起来了，它们之间的互文本关系也因此得以确立。

1.1 作为符号的服饰

人们初次的沟通都是通过服饰传达信息。人们在各种场合还

未进行交谈之前，通过观察穿衣打扮，就已经可以判断交谈者的性别、年龄和社会阶层，甚至职业、出身、个性、思想、见解、品味、兴趣，还有最近的心情，当然，这种判断未必能做到完全的准确无误。也许人们无法将观察到的结果转换成文字，但在不知不觉中已经牢记在心；而他人也会用同样的方法评价周边的人们。因此从人们见面和交谈的那一刻起，已经用一种比语言更古老和更具有世界性的语言在彼此沟通，那就是服饰。

事实上，人们早已将服饰是当作一种语言了。巴尔扎克在《夏娃的女儿》（*Daughter of Eve*，1839）一书中认为，对女性而言，装扮是“一种内心思想的持续表现，一种语言，一种象征”。当然，男性装扮的功能和属性也莫不如此。如今，符号学已成为流行的理论，一些社会学家告诉我们，时装也是一种符号化语言，一种非言词系统的沟通。例如，法国结构主义语言学家罗兰·巴特（Roland Barthes）在《服装的弊病》（*The Diseases of Costume*）一文中谈到，戏剧服装就像一种写作，其基本元素是符号。[①]

1.1.1 何谓服饰

什么是服饰？上海辞书出版社1979年出版的《辞海》对“服饰”的解释是：“服：①纺织供人使用的东西，一般指衣服。《诗·曹风·候人》：‘彼其之子，不称其服。’②穿着，佩戴。《诗·葛覃序》：‘服浣濯之衣。’”“饰：增加人物形貌的华美。如修饰、装饰。司马相如《上林赋》：‘靓装刻饰’。亦指装饰品。”“服饰：衣服和装饰。《汉书·王莽传中》：‘武威将乘乾文车，驾坤六马，背负鷩鸟之毛，服饰甚伟。’”商务印书馆1979年出版的《现代汉语词典》对“服饰”词条的解释为：“服：衣服，衣裳。”“饰，①装饰，修饰；②装饰品。”“服饰：衣着和装饰。”可见，服饰概念应该包括人的所有衣着和装饰品。

---

① 转引自（美）卢里《解读服装》，李长青译，北京：中国纺织出版社，2000年，第1页。

美国服饰研究专家卢里（Alison Lurie）在其专著《解读服装》中也指出："服装的字汇不光指各种衣服而已，连发型、装饰品、珠宝、化妆品和身体饰物都在内。"① 这就把服饰概念的外延说得很明确了。

因此，服饰应指用以装饰人身体的服装和全部的装饰品。除衣服外，还包括帽、鞋、袜、围巾、领带、腰带以及发簪、项链、耳环、胸针、手镯、戒指、手帕、手套、拎包、眼镜、手杖、扇子等各类饰品，衣服上的装饰图案、花纹以及化妆品、发型等也包括在内，服饰是衣服和饰物、装饰品的统一体。

从空间位置上看，服饰介于人与环境之间，可看作是人的一部分，是人体的又一层"皮肤"，即通常所谓的"第二皮肤"。服饰被认为最贴近人的环境，它在满足人的生理需要的同时，也影响着人的心理及行为。因此，服饰为人们提供了最直接的形象，也提供了解析个人心理状况的线索。

从社会功能上看，服饰又是人对自身外在美的一种设计，是流动着的"软"雕塑，是人的气质、个性、风格的亮相，是人生舞台的道具。在各种社交场合中，外观是举足轻重的，其中服饰可以体现出90％的外观。因此，穿着打扮不仅美化个人的仪表，反映着个人的素质、修养、情趣、品味乃至尊严、人格，而且反映着一个国家、民族的政治、经济、科技、文化的面貌，反映着全民族的整体素质。几乎从服饰出现的那天起，人们就将其社会身份、生活习俗、审美情趣以及种种文化观念融入服饰中，服饰的面貌是社会历史风貌最直观、最真实的反映，从这个意义上说，服饰的历史也是一部生动的文明发展史。中国人通常把日常生活概括为"衣食住行"，而衣居首位，比吃饭还重要，可见它在生活中的重要性。在这个历史悠久的衣冠大国，不仅有丰富的考古资料记录其服饰发展的历史，而且在古代神话、史书、诗

---

① （美）卢里：《解读服装》，李长青译，北京：中国纺织出版社，2000年，第3页。

词、小说以及戏曲中，与服饰相关的话语也俯拾皆是。随着民族融合和不同文化间的相互影响，服饰的样式和穿着习俗也不断演变。回顾中国一个世纪以来的服饰，旗袍、长衫、中山装、学生装、西服、礼帽、遮阳帽、丝袜、高跟鞋、工农服、列宁服、布拉吉、军便服、夹克衫、喇叭裤、蝙蝠衫、迷你裙、比基尼、职业装、T恤衫、露肩装、露背装、露脐装、露臀装……种种不同时期不同风格的服饰见证了时代的变迁，也见证了中国人思维方式和生活方式的变迁。

1.1.2 服饰：作为一种语言符号

语言是人类发展过程中经过群居的团体共识所建构出来的，它以声音类比这一群体对于大自然以及对人行为的理解，故语言可以作为这一群人之间的沟通工具。符号也是人类发展过程中经过群居的团体共识所建构出来的。符号以声、光、形、色、物、象等任何人类所可能接收到的讯息来类比与代表这一群体对大自然以及人的行为的理解，故符号也可以作为这群人之间的沟通工具。文字则是语言的后继者，是语言的变形与转位，从音转位于形、转位于图示，从听觉转位为视觉。

从语言（文字）与符号来看沟通工具，就可以理解沟通并不能仅靠单一的符号（音“语言”或图“符号、字”），还需要这单一符号的组合规则，即这单一符号在这群人所建构出来的各种符号影响下，所暗示的取义规则。而这全部的沟通工具都笼罩在同一个（文化）系统内，这就是符号系统。

瑞士语言学家索绪尔是由语言学转向符号学的重要学者，他不但提出了语言的共时性研究，也提出了语言系统与言语（文本）的区分，更奠定了符征、符旨二元一位论的符号学基石。索绪尔认为每个符号都可以分为符征与符旨两种层面，它们的关系是任意的、约定俗成的。在符号学理论视野中，服饰的符征就是服饰的造型，符旨是指服饰内容（整体造型的意义与拆解后各部分造型或图像的意义）。符征是服饰造型的表现形式，包含造型表现、结构、表面处理与环境之关系等。符征受表现特质诸如色

彩、质感、图记、光线、比例等所影响，而人们凭借人的感觉媒介（视觉、听觉、触觉）来认识服饰形式所表现出来的特质，并藉由这些特质来体会服饰形式的表现。符征所代表的意义根据整个社会文化的系统而定，它本身并没有内蕴的意义，而是由约定俗成的社会文化系统所赋予的。[①] 服饰符号使用者靠视觉、触觉、听觉等感觉媒介来感知符征，同时服饰符号使用者依其所习惯的约定俗成的文化背景来解读符码，解读出符旨，从而理解服饰的意义。

1.1.2.1 服饰符号的功能

从古至今，人类创造和运用服饰符号来表达自己的精神诉求的活动从来没有停止。服饰符号的创造和运用既源于人们的审美需要，又源于社会的需求。作为人类文化重要组成部分的服饰文化，其产生、传播必须以符号为媒介进行创造和传承才能够实现。作为一种兼具物质功能和精神功能的艺术品，服饰的物质功能将随着人们生存方式的变化而产生、发展乃至消亡，但其精神功能则是根据人的精神需要和愿望赋予服饰特殊的含义，并经由构成服饰的点、线、面、色彩、材质等符号来具体传达。作为一种特殊符号，服饰具有标示身份地位、传达思想情感、传递信息观念、彰显文化习俗、展现人体美感以及传承历史文明等多种功能。正是由于服饰在人类社会生活中发挥着重要作用，才刺激人们不断地进行服饰创新，不断地利用服饰符号来表情达意，也才有我们今天丰富多彩的服饰文化。

标示身份地位。服饰作为阶级、地位、权利等的象征有着久远的历史。有一种服饰起源理论称为象征理论，这种理论认为，原始人开始将打猎获得的，充满血污与伤痕的兽皮披在身上，以象征自己的英武和力量。但是前者随时间而消失，因此后来用动物毛皮、羽毛作头饰，佩戴野兽的牙齿、骨骼，刺彩纹、刀痕在皮肤上，象征着自己的身份、地位和威力。人们也许会对这一理

① 参见叶立诚《服饰美学》，北京：中国纺织出版社，2001年，第136页。

论提出种种疑问，但有一点是可以肯定的，在有文字可查的人类历史中，服饰的确是阶级、地位、身份区分的重要标志，用服饰符号标志着衣者的身份的例子在古今中外普遍存在。中国古代服饰从头至足都充满着阶级和身份标志的服饰符号，如面料的色彩、服饰的纹样、面料的材质、配饰等等。《礼记》对中国古代服饰规制有明确的表述，如“玄冠朱组缨，天子之冠也；缁布冠缋緌，诸侯之冠也；玄冠丹组缨，诸侯之斋冠也；玄冠綦组缨，士之斋冠也；缟冠玄武，子姓之冠也；……垂緌五寸，惰游之士也”，“无君者不二采。衣正色，裳间色，非列彩不入公门；振絺綌不入公门；表裘不入公门”[①]。规定服饰的色彩必须按尊卑品第排列，穿法也须按规定，不可随意乱穿。隋朝把黄色确定为帝王的专用色彩，臣民不得使用，此规定一直延续至清朝。唐朝贞观年间规定三品服紫，四品服绯，五品服浅绯……这些都是中国古代利用色彩符号对着衣者阶级、身份进行标志的服饰制度。据资料记载，在古埃及，有一种使用时间最长的服饰——罗印克里斯，上层阶级常用浆糊把布固定出很密的直线褶，并在腰衣前用一有饰纹的正三角形装饰来表示男子的权威或王权。古罗马代表性服饰——托卡则成为具有罗马市民权的标志。这些服饰无不打上阶级烙印的符号。随着人类进入现代社会，政府一般情况下不再以制度、法律的形式来强制规定人们如何穿衣，服饰作为阶级标志的符号功能虽已淡化，但服饰作为身份标志的符号功能依然存在。在现代社会生活中，尽管等级差异不像过去那样明显，但地位象征依然有一定重要性。在日常人际交往中，在事先没有任何线索可参考的情况下，我们判断一个初次见面者的社会地位最直接的方法就是通过他呈现在我们面前的外表，他的衣着服饰、风度举止、言谈表情等。因此，当一个人想显示自己的社会地位或想识别另一个人的地位时，最明显的可以用来象征地位的就是

① 《礼记・玉藻》，见《十三经注疏》（下），上海：上海古籍出版社，1997年，第1476～1477页。

服装。其常见形式诸如：比其他人穿更多的衣服；拥有一定数量的类似服装；绝不总穿同样的衣服；频繁更换服装；总是穿着领先潮流的服装；穿难以活动的服装；使用大量的布料；使用价格昂贵的布料；佩戴金、银、宝石等首饰；穿着做工精细的高价格名牌服装；穿着供特别成员专用的服装，这都是个人地位的象征。尤其是人们不再用人为规定的服饰符号来标志身份，而是用名牌服饰作为身价和身份的象征，服饰品牌的知名度、昂贵程度成为显示着衣者身份和地位的符号，甚至与服饰相关的化妆等也成为显示身份的符号内容。某些行业服饰标志地位、身份群体的功能非常具体和直接，如军服、警服、护士服等。服饰的符号标志功能对社会秩序和日常活动有非常重要的作用，如果标志混乱，势必会引起社会秩序的混乱。

传递信息观念。在服饰中融入一种或多种价值或理念，使服饰符号成为承担传递信息观念的工具，这是服饰符号生产和使用最基本的追求。中国古代服饰文化中，有“天人合一”的宇宙观，将服饰纳入社会的大系统之中，使服饰具有强烈的政治色彩，成为维持社会秩序、调整社会关系的有效工具。在这样一种政治文化背景下，便产生了适合这种宇宙观的服饰形制——“上衣下裳”和“上下连属”，这两种服饰符号便承载着这种宇宙观，传承几千年，直至新中国成立才基本消失。在社会变革和转型时期，服饰的变化往往成为人们思想观念转变的晴雨表和风向标，一些政治势力有意识地利用服饰符号传递信息和观念的功能，以特殊的服饰形象向他人和社会显示改天换地的革命立场和热情，比如清末的剪辫子风潮，大革命年代中山装的流行，“文革”时期军服的风靡，都是典型的例子。在现代社会，服饰的时尚资讯越来越多，符号作为这些资讯的载体，它在传播过程中的简单性、直观性、便捷性、有效性就更为突显。服饰的流行是服饰符号的模仿和复制，模仿和复制的过程就是服饰中所蕴含的信息观念传播的过程。事实上，服饰文化的传播和传承主要是通过服饰符号来实现的。服饰的设计和生产者通过服饰符号来传递信息观

念，服饰消费者通过对服饰符号承载的信息解读，分享服饰文化。[①]

表达思想情感。深衣是中国古代典型的服饰，对中国服饰具有深远影响的服饰，周身充满了符号。如《礼记・深衣》所述："古者深衣，盖有制度，以应规、矩、绳、权衡。短毋见肤，长毋被土……袂圆以应规，曲恰如矩以应方，负绳及踝以应直，下齐如权衡以应平。"[②] 古人将传统的思想、做人的规范寓意于深衣的辑线、分割线、廓形等符号之中，以警示着衣者要有高尚的行为，其符号的表征内容非常丰富，表征方法却非常含蓄。再如中国古代的十二纹章"日、月、星辰、山、龙、华虫、宗彝、藻、火、粉米、黼、黻"，将这些纹样符号绘于或绣于服饰上来表征做人、治国的道理。通常，服饰设计者将自己的思想和情感融入服饰，与构成服饰的各要素形成合力，最终通过服饰符号表现出来，使人们产生联想和共鸣。服饰符号的表征内容和方式存在着文化背景的差异。比如，中国民间婚礼服饰使用红色，表征吉祥、喜庆和幸福。西方却采用白色服饰来表征新娘的纯洁。又如在居丧期间，中国古人要求披麻戴孝，现代人一般只用穿黑色的简朴的服饰，以此寄托对死者的哀思。西方人在类似情况下同样要求穿戴黑色服饰，这一点上东西方具有共通性。再如现代社会中流行的情侣装，相爱的人藉此表达和美与浓情。

彰显文化习俗。服饰是社会文化的直接体现。不同地域的不同文化、不同风俗习惯等都深深地投射在服饰符号之中。换句话说，社会文化通过服饰中形式各异的符号呈现出来，便是具有不同文化色彩、风格各异的民族服饰和区域服饰。我国境内有五十多个民族，就有五十多种体现各民族文化特征的民族服饰，其主要区别在于它们有着显现各自不同民族文化的服饰符号。在前现

① 参见陈先进《符号语境下的服装功能研究》，载《牡丹江教育学院学报》2007年第5期。

② 《礼记・深衣》，《十三经注疏》（下），上海：上海古籍出版社，1997年，第1664页。

代社会，儒学是我国的主流文化，这一文化渗透于服饰之中，便体现为重视服饰中“礼”，注重服饰的秩序和韵味，将人们的祝福、愿望、思想注入服饰之中，便形成了文雅、端庄、含蓄的服饰文化。西方服饰文化注意服饰与环境的协调，重视研究服饰的本质，服饰强调突出人体美和形式美。文艺复兴时期，人们追求个性，反对宗教对人的束缚，在服饰上就体现为注重人的形体美，大量采用填充物、紧身胸衣、裙撑等服饰符号。可见，服饰符号不但反应出不同区域、不同民族的文化，而且反应出具体着衣人的文化背景。[①] 不同的时间、不同的地域、不同的民族、不同的文化背景下服饰表征的内容和方式都是有差异的。中国服饰的符号表征方式是含蓄的，表征内容却是丰富的。西方服饰的表征内容是理性的，表征方式是直接的。

展现人体之美。服饰是通过符号来体现服饰的美学价值的。服饰符号既是物质的，也是精神的。出于对美的向往和追求，服饰的设计、生产和使用往往具有“理想人体”的概念，以反映出穿着者的形体美。一般情况下，男性服饰要体现男性的阳刚之美，女性服饰则显示女性的阴柔之美。比如女性旗袍和晚礼服就都是利用开衩部位的巧妙设计，在给女性以更大行走自由的同时，又使女性腿部忽隐忽现，扑朔迷离，给人一种若隐若现的朦胧美。性感之美最直接的表现就是裸露，但裸露不是服饰，服饰的裸露只有恰到好处，才能体现出男女的性感之美。此外，服饰本身也具有美感，给人以美的享受，比如，服饰的图形符号通过节奏、旋律、对比、对称、平衡等传达出服饰的形式美和内容美。

传承历史文明。服饰符号承载着服饰发展过程中所经历的变迁历史，人们可能从这些服饰符号中解读出包含在服饰中的哲学、政治、人文、宗教，也可能从这些符号中认识和了解服饰发

---

① 参见陈先进《符号语境下的服装功能研究》，载《牡丹江教育学院学报》2007 年第 5 期。

展变迁的一般规律。用符号记载服饰文化的发展具有简单、方便、准确、直观、易于识别等显著特点，有文字记载不可比拟的优点。更重要的是，服饰传达出了不同时代、不同地域人类的生存状态，成为形象化的历史，既是我们窥视人类文明的窗口，也能探知社会变迁的轨迹。如前所述，种种不同时期、不同风格的服饰见证了时代的变迁，也见证了人们思维方式和生活方式的变迁。

1.1.2.2 日常生活中的服饰符号

考察人们在日常生活中有意无意之间通过服饰究竟展示或表达了些什么，这有利于我们在以后考察小说文本中人物服饰时对服饰主体的心理动机和行为做出深入准确的理解。为此，我们还需要把握如下几点：

一是服饰与自我认同感。个体通过服饰向社会展示自己的性别、年龄、职业、种族、经济状况、所属社会集团等等，这些与意识中的自我形象是一致的。自我概念以服饰为媒介向他人传递，从他人肯定的反应中获得自豪感，同时个体也在同自己对话，透过穿着与自我概念一致的服饰而使自我概念得以强化。因此，穿衣打扮就成为身份的表征，服饰成为身份自证的手段，通过服饰表明身份认同的冲动，在日常生活中是最普遍不过的现象和行为。每个人都穿自己认同的文化所允许的服饰。

二是服饰与主体价值认同。价值表明人生的理想或生活的意义。服饰的价值反映了人们希望从服饰中获得怎样的东西，它决定了人们所选择的穿着方式。晚礼服的华丽装束传递着优雅，短袖的体育运动服传递着朝气和健康的价值。研究发现，与过去不同的新奇服饰传递着自由、独创、年轻等的价值；相反，保守传统的服饰传递的则是大众、顺从、权力等的价值。

三是服饰与主体感情、情绪。服饰主体总是自觉或不自觉地把情感、情绪融进自我服饰形象设计中。一般情况下，鲜艳明快的衣着或许反映了着装者愉快的心情，深沉晦暗的装扮有时令人忧郁不安。

四是服饰与主体对社会事物的态度。态度是个体对待人或事物的一种稳定性的心理倾向，由态度可推测一个人前后一致的行为倾向。服饰规范是特定时代和文化背景的产物，是和通行的社会规范相一致的。一个人的着装方式反映了他与已有的服饰规范一致或背离的程度。

五是服饰与主体行为倾向。华丽时髦的服饰具有外向的个性，而朴素淡雅的服饰有着内向的性格。我们赋予不同样式、色彩、质感的服饰以不同的个性，并将其人格化，结果使得服饰被符号化了。

六是服饰与主体状况。服饰随人的状况的变化而变化，即使一天中，替换衣服的举动也意味着从一种状况向另一种状况的变化，服饰至少在以下方面提供了解释的线索：特定状况下交往双方对礼节的重视程度；特定状况下的人际关系；特定状况下的独特性或亲密程度；特定状况的重要性，如就职面试的穿着，反映了主体对这一场合的重视程度；特定状况的进行情况，或行为发生的可能性。例如，一般情况下，我们很少会怀疑一个衣冠楚楚的人有偷盗之类的行为。[1]

必须注意的是，服饰和主体之间的关系非常复杂，稳定与变化始终处于一种张力结构之中。一方面，我们的服饰可以是对于身份的表达，告诉别人有关我们的性别、阶级、地位之类的信息；另一方面，我们的服饰并不能总是被忠实地解读，因为它们毕竟不能直接言说。在现代都市生活中特别能感觉到这种紧张关系，这里没有传统的或已经建立起来的帮助我们认识别人的模式，我们自己也混迹于陌生人的麇集中，只有一闪而过的时间来给彼此留下印象。因此，当我们遇到一个显得神秘而难以接近的陌生人时，在没有任何其他办法的情况下，我们总是倾向于以衣着和仪表作为判断他的身份的可靠的标志。同时，对外表的真实

---

① 参见叶立诚《服饰美学》，北京：中国纺织出版社，2001 年，第 144～145 页。

性的问题的这种担心并不曾阻止我们为了以我们的最佳形象面对他人或者给他人留下一个好印象而顾影自怜，精心打扮，我们一直费尽心机地努力修饰我们的仪表。时尚和衣着是这种自我修饰的主要工具，有助于理想地呈现我们的外表。我们也可以在福柯论“自我的技术”的著作中发现这个议题。福柯考察的是我们如何以特殊的历史的方式被要求将自己制作成为某种特定样态的人类。[①] 在这个意义上，我们可以说，不同的服装风格就是这些“自我的技术”的一部分，当然，从另一角度看，也是社会塑造和规训的具体形式。

可见，服饰作为一种文化符号和社会符号，包含着极为丰富的文化和社会含义。一个人具体穿什么，与他所属社会生活阶层的具体生存状况密切相关，并在无形之中形成与自己身份相符合的服饰规范和习惯。穿衣是一种社会实践活动，也是一种文化行为，从动态的角度看，更是一种社会和文化意义的创生活动。

1.2 互文性：文学对服饰符号的引用与建构

1.2.1 互文性理论与文学研究的文化视野

互文性（intertextuality），也称“文本间性”，作为一种在结构主义和后结构主义思潮中产生的文本理论，它自确立之日起至今仅四十余年，但是已经成为当代文学理论和文化研究中使用频率最高的术语之一。互文性通常被用来指示两个或两个以上文本间发生的互文关系。法国当代文艺理论家克里斯蒂娃指出：“任何文本都是引语的镶嵌品构成的，任何文本都是对另一文本的吸收和改编。”[②] 这里的“另一文本”，也就是我们通常所说的“互文本”，可以用来指涉历时层面上的前人或后人的文学作品，也可指共时层面上的社会历史文本；而“吸收”和“改编”则可

---

① 参见（英）乔安妮·恩特维斯特尔：《时髦的身体：时尚、衣着和现代社会理论》，郜元宝等译，桂林：广西师范大学出版社，2005年，第143页。

② Julia Kristeva, *"Word, Dialogue and Novel"*, in The Kristeva Reader, Toril moied, Oxford: Blackwell Publisher L. td. 1986, P36。

以在文本中通过戏拟、引用、拼贴等互文写作手法来加以确立，也可以在文本阅读过程中通过发挥读者的主观能动性或通过研究者的实证分析、互文阅读等得以实现。[①]

互文性这一术语看似简单，却承载着沉重的理论负荷。蒂费纳·萨莫瓦约在《互文性研究》中如是说："人们之所以常常不太喜欢互文性，那是因为透过互文性人们看到了一个令人生畏的庞然大物。"[②] 但无论人们喜欢与否，在西方文论史上，互文性确是不可或缺的一环。一方面，作为一种理论和批评实践，互文性本身就有不可替代的意义，这一术语的诞生使描述文本之间的关系的传统手法（如引用、模仿等）在理论上得到肯定和说明，同时它也促使人们以新的方式关注文学艺术中的一系列重大问题，如文学的意义生成问题，文本阅读与阐释问题，文本与文化表意实践之间的关系问题，文本的边界问题，等等。可以说，对这些问题的回答与阐释正极大地丰富着 20 世纪以来的西方文论。另一方面，和其他任何文论思想一样，互文性理论也是在关系构成的历史网络中栖息、生存并发展的，它不仅涉及当代西方一些主要的文化理论——如结构主义、符号学、后结构主义、西方马克思主义等，同时也渗透在解构主义和新历史主义、女性主义等文艺批评实践中，成为后现代主义广义文化研究的一种武器。[③] 从世界范围看，对互文性进行阐释和研究具有创建和重大影响的理论家有茱莉亚·克里斯蒂娃、罗兰·巴特、哈罗德·布鲁姆、雅克·德里达等。

事实上，前苏联哲学家、文艺理论家米哈伊尔·巴赫金才是互文性理论的创始人。欧美学术界第一部综合介绍互文性理论的专著《互文性》的作者艾伦这样明确指出，与其说互文性概念源自巴赫金的作品，毋宁说巴赫金本人即是一位重要的互文性理论

---

① 王瑾：《互文性》，桂林：广西师范大学出版社，2005 年，第 1～2 页。

② （法）蒂费纳·萨莫瓦约：《互文性研究》，邵炜译，天津：天津人民出版社，2003 年，第 134 页。

③ 参见王瑾：《互文性》，桂林：广西师范大学出版社，2005 年，第 2～3 页。

家。作为作家和学者的巴赫金最早提出了文学结构不仅存在，而且是在与其他结构的关系中生成的，从而开始了他对文本结构以及文本之间的对话性的动态研究。无论是在讨论陀思妥耶夫斯基的诗学问题，还是在挖掘拉伯雷德创作中的狂欢文化，巴赫金都把文本与文化的关系放置在其理论基点上，注重阐释文学文本中的文化意义。尤其是在文学的狂欢化中，喧嚣的方言俗语，各种新的插科打诨，造就了一个拥挤杂乱的互话语空间，这一空间赋予语言或意义一种不确定性。巴赫金提出这一理论时并未预见到文学符号学的发展趋势，可他的狂欢化概念已经暗示了在文学批评、人类学、社会学等领域间建立一种互文性理论的可能性。

巴赫金对文学与文化之间的关系的关注同样来自他的哲学思想。在分析主体与客体的审美关系时，巴赫金曾经指出作者观照的优势，在于“外位”和“超视”。事实上，在巴赫金的思想中，“外位”不局限于空间含义，还扩及时间上、文化上的距离，因此，不同时代、不同地域、不同文化背景的文本相互间都可因为话题的沟通而进入对话关系。巴赫金认为，人文文本只有在与其他文本（语境）交往中才有生命。只有在诸文本的这个交汇点上，才会出现闪光，照亮来路与去路，引导文本走向对话；在对话中克服他人话语中的异己成分，又不将他人话语变成纯粹的自己的话语，便是提高研究精确度的途径，使之接近客观的现实情况。换言之，要排除他人的话语中主观偶然的成分，也不掺入自己主观偶然的成分，善于汲取他人话语里客观有据的东西。对话于是成为人文科学的存在形态和发展机制。正是在进行对话的边缘地带，经常诞生新的学派和新的科学。

程正民先生在对巴赫金的理论作了深入研究后，把巴赫金关于文学与文化之间关系的论述归结为如下三点：

第一，文学是文化不可分割的一部分，研究文学不能脱离一个时代的文化语境。在这一点上巴赫金反对两种倾向，一是过分强调文学的特殊性，把文学与文化割裂开来；二是反对把文学与社会经济因素直接联系起来。在他看来，社会经济因素作用于整

个文化，但只是通过文化并与文化一起作用于文学。

第二，各种文化之间是相互联系、相互依赖和相互作用的，不仅文学与文化之间没有绝对的界限，各种文化领域之间也没有绝对的界限，它们之间界限的划分在各个时代也各不相同。在巴赫金看来，各种文化之间的关系不是对立的、封闭的，而是对话的、开放的；各种文化的对话和交融正是文化本身发展的动力。

第三，要在一个时代整个文化有区分的统一体中来理解文学现象，来揭示那些真正决定作家创作的强大而深刻的文化潮流（特别是底层的民间潮流）。在巴赫金看来，一个时代的文化是一个统一的整体，尽管有各种各样的文化，有各种各样的文化潮流。在分析一个时代的文学过程时，不要只注意报刊的喧闹、文学流派表面的斗争，而要抓住对作家的创作真正产生强大而深刻影响的文化潮流，其中他特别强调要重视底层的民间文化潮流对文学进程的重大影响，如果不这样做，就难以深入到伟大作品的底蕴，文学就会让人觉得是一种猥琐的而不是严肃的事情。[①]

互文本理论认为一个文本无法离开其他文本独自存在，此文本与其他文本、现在的文本与过去的文本一起构筑起文本的网络系统，每个文本的意义总是超出自身所示，表现为一种活动与一种构造过程，一种文本与文本之间的相互作用，互文性因而成了生发和分配意义的场所。在结构主义那里，文本概念已经出现扩大化的倾向，列维·施特劳斯在一定程度上，将亲族关系也看作文本，乔森纳·卡勒更是论证了每个文本都是社会文本（真实事件）、文化文本、体裁文本的统一体。[②] 到了新历史主义，因为更加重视文学意义的生成和各种社会能量之间的关系，“文本的历史性”得到强调，即着眼于文本的社会物质、文化氛围和价值系统交互作用的深层条件，文本因而演变为包括文化在内的泛文

---

① 参见程正民《巴赫金的文化诗学》，载《文学评论》2000年第1期。

② 参见（美）乔森纳·卡勒《结构主义诗学》，盛宁译，北京：中国社会科学出版社，1991年，第210页。

本、大文本。[①]

研究表明，大文本观念在肯定语言自身建构功能的基础上，从互文性角度重新看待文本与社会机制及其他各个文本之间的关联，并由此获得了更为宏阔的观察视野，为研究者沟通文学与文化研究提供了理论依据。事实上，已有不少中国学者开始进行这方面的思考。著名学者罗岗曾经鲜明地指出："作为文学研究者，对文学研究最大的疑虑可能是害怕'文学'会沦为'文化'的注脚和材料。但当代文化研究对文本的重视以及用来分析文本的那一套行之有效的方法，其实就来自文学研究。更何况在文化研究的视野中，文学文本和社会历史文本之间的关系不是单向的线性的解释与被解释的关系，而是多重复杂的'互文'关系。因为围绕着'文学文本'的社会历史语境也是以'文本'形态出现的，所以两者之间的关系是相互交织的。一个出色的文学研究者的工作不是简单地解释一个已经存在的文本，而是需要辨析多个文本构成的关系网络。"[②] 巴赫金的理论和罗岗这一精辟阐述为国内学者探讨文学与文化的关系问题开启了思路，也为本书从服饰角度研究中国现代小说提供了理论依据和信心。

1.2.2 被注视的服饰与服饰的文学化

从文化研究的角度看，服饰一直是社会控制和社会风俗的重要内容。自西晋司马彪《续汉书》中创立《舆服志》以来，后世历代王朝编撰的正史中的《舆服志》，一直将服饰制度作为整个社会制度的一种重要组成部分，成为历史学家和社会学者的关注点。在中国现代文学研究领域，迄今没有人把文学与服饰的关系作为一个专门的课题来系统研究，但这并不能抹杀这个课题的研究价值。现存资料表明，无论在古代文学还是在现当代文学中，服饰都是一个被关注和表现的重要对象，并构成了中国文学的重

① 参见王瑾：《互文性》，桂林：广西师范大学出版社，2005年，第141～142页。

② 罗岗：《读出文本与读入文本》，载《文学评论》2002年第2期。

要组成部分，专门的文学研究没有理由忽视它们的存在或者拒绝对它们展开深入系统地探讨。

任何文学作品中的服饰都是在作者的注视下所呈现出来的特殊物象。但由于服饰在很大程度上体现了人类生活的基本面貌，因此小说中的服饰对于人物形象塑造具有重要的作用，表达着作者对笔下人物生存状态和生存环境的理解和看法，而这种理解和看法的渊源可以从历史的与当下的、社会的与个人的、本土的和异域的等多种角度得以阐释。注视，是意义生成的机遇，也是赋予意义的行为。在被注视中，服饰的意义得以发掘和发现。作者描写人物服饰，是他意识到了服饰对于文中人物是有关系，有意义的，对人物与外界交往有明显的作用和影响。毫无服饰的身体在文学作品中极为罕见，尽管有些文学作品，在描写和塑造人物时，极少甚至根本不涉及人物服饰，但文中人物所有行为并非是在没有任何服饰的赤身裸体的状态中进行的。那么，读者可能会提出这样的问题：为什么他们不进行服饰的描述呢？这是因为作者认为文中人物的服饰没有特别之处，读者只需了解人物居于何地从事何种社会职业处于何社会阶层，就完全可以清晰地想象出人物的服饰形象。这里暗含着作者的一种预设：作者与读者对特定人群包括服饰在内的生存样态具有共识。这种预设渗透着作者对读者的信心和信赖，也正是这种信赖和共识，使得写作作为一种交往行为能够成功实现，文本传达的信息和情绪能为文本读者所理解，换句话说，作者心目中的理想读者介入了写作过程，使写作过程成为一种有针对性的对话行为。

毫无疑问，服饰是人类无法回避的生活内容，是人类文化的重要组成部分，也是一个自足的文化系统，更是一种独特的社会历史文化文本，它渗透在一切人类文化活动中，既在文本之内，也在文本之外。作为一种特殊的文化，文学必然与服饰文化发生联系，它把服饰文化纳入自己的表现范围，使之成为表现的对象和手段。从另一角度看，文学艺术是对人自身的表现，既表现人与外部世界，如人与人、人与社会、人与自然的关系，又表现人

的内在世界，如人的思想、情绪、情感、意志等，无论是人的内部世界还是外部世界都离不开人的身体，即人的肉身在现世中的体验和感受。任何一个作家和作品都是把人及其行为（内在与外在）作为直接的表现对象，关注的是人这一生命体在宇宙中的行动。生命体的存在是离不开身体的，因此对人的身体的注视是任何文化不能回避的焦点。通过考察人类历史，我们发现任何一种文化或文明都不提倡裸身，对服装的关注就必然成为身体注视的重要内容。在前资本主义时代，世界一体化进程开始前，或至今仍与现代都市文明隔绝的少数民族地区，服饰往往是一个民族区别于其他民族的最为重要和最为显著的标志。服饰的保护和表意功能展现出一个民族、团体或个人丰富而独特的生存状态和文化心理结构。而在文学艺术中，观察身体及其服饰都具有持久的重要性。

对于身体与服饰的表现是对于“外部”现实的整体表现的一部分。最精巧的、带有修饰色彩的表现形式是描述，也就是努力把视觉世界里的各种表象在写作中呈现出来；而这种描述性的表现在我们所理解的“现实主义”作品那里的作用最为广泛、最为重要——对于这种文学类型来说，仔细记录外部世界是至关重要的。因此我们可以料想，文学叙述中的身体和服饰得到最为成熟的表现，是在现实主义者的文学作品里，或者，说得更为宽泛一点，是在开始于十八世纪中期、经由浪漫主义及其后继者、直到当前这么一段时期内的文学作品里。事实上，这也正是小说以及通常关注社会、现象界中的个人的那些叙述性的长篇小说兴起的时期。[①]

从审美的角度看，小说中的服饰是为了表达的需要，使文本内容成为具体可感的生活形象，因此在既往的文学或写作理论中，小说中服饰描写往往被当做特殊的写作技术来研究，探讨它

① 参见（美）彼得·布鲁克斯《身体活——现代叙述中的欲望对象》，朱生坚译，北京：新星出版社，2005年，第4页。

在文本构成上的意义和功能，实际上归结起来不过以下三点：

一是形象塑造。服饰是人的身体的外观形象。人的外观形象如何，90%以上取决于其所着的服饰。通过服饰来展示和塑造人物的形象，是古今中外小说家们最为常用的表现手法。因为，服饰所呈现的形象感性、直观，容易使读者与自己的生活经验结合起来，有利于读者根据自己的认识和经验，对人物形象进行感知、完形，也有助于读者通过服饰来对文中人物的行为和精神人格进行深入地分析和把握。这使服饰成为一种标识人物身份、生存环境、文化归属的重要内容。读者也可以从服饰角度为人物的存在和行为找到根据。

二是情节动力。当服饰成为一个重要的叙事元素进入小说后，小说家们往往极力开掘其叙事功能，有时把服饰作为推动小说故事情节的重要因素，甚至服饰本身成为推动情节发展的重要内容。故事情节因为服饰而向前推动和发展。比如在事件发生现场被人有意或无意留下的服饰，诸如衣裤、一双绣花鞋、一条特定人物使用的手绢、手套、发钗、项链、领带、珠玉、手镯、手表、眼镜，等等，往往成为故事继续向前推进的动力以及故事中人物情感纠葛的起因。

三是细节再现。有些小说家深谙服饰的表现功能，对人物的某些服饰形象作局部的、细致的描写，如服饰的形态、色彩、成色以及服饰上的破洞、血迹、尘土、异常气味、特殊污渍，等等，通过服饰及其变化揭示人物活动的目的，暗示人物的命运遭际，提示人物的出现场合，表现人物的情绪变化以及故事发展的结局，往往获得意想不到的效果。

由于本书的重点不是探讨服饰在小说中的审美意义，而是探讨服饰作为符号在小说文本中的表征功能，因此在之后的分析中我们对服饰的审美意义不作深入探究，采取存而不论的写作方法。在此略作说明。

毋庸置疑，服饰由于对社会经济、文化、时代精神以及个人地位、权力、心理等有丰富复杂的表征能力和表征效果，必然成

为文学艺术的表意手段。进入文学文本的服饰已不是用来避体遮羞的实用的服饰，而是一种精神性的象征物，因为文学文本自身就是精神的表征物。文学作品挪用了服饰在日常生活中的文化意义和它表征的社会关系，用以构筑自己的精神世界，使之成为文本象征体系中一个和谐的、有机的组成部分。换句话说，服饰在小说等文学文本中已经成为能指，作为被书写的服饰，以传递特定的社会文化信息，参与文本的整体构建而存在。更通俗地讲，被书写的服饰就是文学文本反映时精神代，塑造人物形象，展示人类丰富复杂的精神世界甚至人类的生存状态的符号和工具。

服饰进入文本或被书写，在一定意义上就是服饰被注视从而被命名或被赋予一定意义的过程。注视是一种特殊的“看”，描述的方式就是作者“看”的方式。注视在任何一种认识中似乎都是一个决定性因素。注视的结果固然是意义的发现或重构，但必定要以视觉形象呈现出来。然而小说文本中的视觉形象由于文本的符号构成性也只能以文字符号的形式存在，加之由于符号本身的替代性，作者不能够像照相一样呈现完整的服饰形象，只能选择性地描述和呈现作者认为最能体现文中人物服饰和作者意图的某些方面或部分，同时，作者为了体现自己的主观意图难免会在叙述中进行暗示、夸张或提醒，以达到现实主义文学理论所强调的“典型化”的目的，所以刻意地书写或描摹人物的服饰事实上是一种命名或赋予意义的行为。就其具体方式而言，一是对人物服饰结构、色彩、效果等作精细的描述，并以此来暗示或反映人物当下的生存境遇。二是将服饰与人物的行为结合起来描写，揭示人物内在精神和人格指向。三是将服饰和人物的命运连结起来，使这二者有着直接的联系。这三种形式也可能出现交叉并用的情况。在这些不同的处理方式中，服饰因为被注视而成为视觉形象的主角，它原有的被大多数人共享的文化价值或审美价值得到再一次认可和强化，也可能作者因为具备更为高级的文化甄别能力与审美鉴赏能力对服饰的文化价值与审美价值做出新的开掘，赋予服饰新的意义和价值，并通过文学作品的流传，使这种

新的价值或意义凝定在文本所描写的服饰之上。所以，文学为服饰赋予意义，彰显服饰的功能、价值与美感，并创造新的价值和美感。

正是在上述意义之上，我们认为服饰和文学具有互文性关系，具体的例证分析在之后的小说文本研究中我们会进一步展开。

1.3 服饰与小说的现代性叙事

1.3.1 服饰与现代性[1]

服饰在中国文化中历来发挥着重要作用，服饰制度也是历代王朝社会制度的重要组成部分，因此，晚清社会改革者把服饰革命作为社会革命的一个必要的内容。宋恕就提出了著名的“三始一始”社会改革主张，将服饰改革置于各项改革之始。他说：“盖欲化满汉文武之域，必自更官制始；欲通君臣官民之气，必自设议院始；欲兴兵农水火之学必自改试令始。三始之前，尚有一始，则曰欲更官制、设议院、改试令，必自易西服始。”（《上合肥傅相书》，1892 年《万国公报》第 101 册）戊戌变法的领袖之一康有为，也在奏议中积极倡导服饰改革，指出：王者改制，必易服色，“非易其衣服，不能易人心，成风俗，新政亦不能行”。(康有为《波兰分灭记》卷六）可以这样说，晚清服饰在中西文化的碰撞和传统与现代的交织中，不断地改变着自己的面貌，比如，中国买办和归国留学生，最早受到西方文化熏染，率先着洋服，戴洋帽，穿洋鞋，甚至手提文明棍；晚清政府为了军队的现代化，1905 年实行军装改革，一大批北洋军人穿上洋式军装；革命志士为了表示推翻清廷的决心，剪去辫子……1911 年革命，对于服饰而言，堪称这股潮流的继续，但远远超出了这股潮流的初衷，而成为中国服饰的一个根本性的转折点，由中国

---

① 本部分参考和吸收了张法先生的研究成果，参见张法《文艺与中国现代性》，武汉：湖北教育出版社，2001 年。

世界的以等级标志为核心的服饰体系转向了以世界中国为方向的价值或审美取向为基本理念的服饰探索性重建。正如张法先生所言，撇开纷繁复杂的历史或现实细节，从理论逻辑上进行梳理，辛亥革命以后的服饰变化，集中体现在三大方面：一、服饰作为政治斗争的表征；二、服饰作为现实社会心态反映的中西拼贴；三、作为民族象征的服饰样式的定型。[①]

辛亥革命胜利后，作为封建传统文化服饰美的最高表现的冕服官服被废弃，在当时"揖美追欧，旧邦新造"理念的指引下，服饰兴起西化的潮流。从总体上看，西方服饰是一种追求民主性、普适性的服饰体系，能与常服系列共存和沟通，它在内在理念上是与中国的明品级见尊卑的冕服体系对立的。因此，在民主与普适观念影响下，具有普适性的男人的长袍马褂和女子的大襟衣裤都顺利进入民国，为各阶层人士所接受。在这一时期，男人的辫子和女人的裹脚，则是服饰作为新旧对立的表征的集中体现。

男子留辫子与女子缠脚一直被视为中国旧制度和旧文化典型的表征。小脚给妇女带来生理上的摧残和生活上的不便，随着新旧观念转变的日益明显。小脚主要与男女大防的礼教和礼教社会产生出来的一种特殊的审美观相关，辫子却与政治制度相连。因此在这两种服饰习俗的革除中，废止缠脚是比较顺利的，据《北洋军阀统治时期中国社会的变迁》所载："上海到 1920 年'近观女界多属天足'，从北京到 1928 年统计，全邑女小脚只剩下 7294 双，只占北京人口的 0.66%。在这些城市青年女子的观念上，现在反以缠足为耻，天足为荣。有人回忆说，辛亥革命以后，'女子缠脚从此解放了。已裹的放掉，已经裹小的也放大。社会上很自然地一致认定，民国纪元后生下的女儿，一概不裹脚'。河北阳原县'民国以后，全县妇女皆放足。幼女皆天足'。

---

① 参见张法《文艺与中国现代性》，武汉：湖北教育出版社，2001 年，第 80～81 页。

元极县有这样一首歌谣：'大脚好，大脚乐，去操作，多快活，又不裹来又不缠，又不疼痛又省钱。''大脚大，大脚大，阴天下雨我不怕；大脚好，大脚好，阴天下雨滑不倒。'甘肃华亭县'民国十五年后，妇女裹足之风渐革'……山东寿光县'女子缠足，积习难返。自禁令频颁，或自幼不缠，或已缠而又放者比比矣'。浙江定海县，'光复以后，城市中年以下妇女，率皆放足。'"[①] 此外，女学生是脚解放的先行者。在杨燮等人所著《成都竹枝词》中对此有如下描述：1915 年的典型景观是"女生三五结香俦，天足徜徉极自由。小树胶鞋新买得，归途更续踏青游"[②]。1920 年则是"大方天足行飞快，反觉金莲步步羞"[③]。到 1920 年，上海女界已多属天足。可见，废止女子缠足所遇到的障碍很小，而且大致上经历了一个从城市到乡村的逐步推进的过程。

与废止女子裹脚相比，男子剪辫由于与政治、伦理相关联，有着更多的痛苦和冲突。清人入关就演过留发不留头，留头不留发的强行留辫的历史惨剧。推翻清朝，建立民国后，剪辫、假剪辫、不剪辫，就成了革命、不革命、反革命的标志。[④] 学者陈旭麓一针见血地指出："孙中山割辫子于 1895 年广州起义失败之后，显示了一个革命先行者同王朝的决裂。黎元洪割辫子于武昌起义的枪口逼迫之下，显示了一个旧官僚在推拽之下的政治转折。袁世凯割辫子于就任民国大总统前夕，显示了一个'名义上是共和主义者，但内心却是专制君主'的人舍鱼而取熊掌有权衡。"[⑤] 民国建立之初，一方面，革命党人在革命成功的地区动

---

① 张静如、刘志强主编：《北洋军阀统治时期中国社会的变迁》，北京：中国人民大学出版社，1992 年，第 299 页。

② 杨燮：《成都竹枝词》，成都：四川人民出版社，1982 年，第 161 页。

③ 杨燮：《成都竹枝词》，成都：四川人民出版社，1982 年，第 166 页。

④ 参见张法《文艺与中国现代性》，武汉：湖北教育出版社，2001 年，第 81 页。

⑤ 陈旭麓：《近代中国的新陈代谢》，上海：上海人民出版社，1992 年，第 322 页。

员和组织民众剪辫；另一方面，从中央到地方纷纷发布命令，用行政手段推动剪辫。1912 年 3 月，南京临时政府大总统令内务部："兹查通都大邑，剪辫者已多。至偏乡僻壤，留辫者尚复不少。仰内务部通行各省都督，转谕所属地方，一体悉知。凡未去辫者，与令到之日，限 20 日一律剪除净尽。"① 于是，全国范围掀起一个个的剪辫运动。史载：广东"实行反正即决，无论老弱少壮之男子以及士农工商兵，罔不争先恐后，纷将天然锁链剪去……统计是日剪辫者，尽有 20 余万人"②。强行剪辫是当时的一种特殊现象，"军、警或少数热心剪辫者，沿途设卡，强行剪辫"③，对他们遇到的所有那些仍然蓄辫的中国人，一律用剪刀剪去辫子。值得注意的是，新旧观念、习俗之间的冲突也在剪辫运动中非常突出地表现了出来，不少地方的民众以消极态度对付剪辫，"有盘结头顶者，有乘坐肩舆者，有垂辫胸前者，有藏辫领内者"④。《广陵潮》中的云麟："铰去一半头发，还留着一半头发，盘着辫子，藏在帽子里面……他的意思，以为大清反正，我这半条辫子，总算忠于故君；就使天命已绝，经由君主变为共和，我那时再斩草除根，还他个新朝礼制，也为不迟。"作者就此议论道："所以打从民国成立以来，他事未遑，只这人头上的一把烦恼丝，那时候真个费人万种踌躇，百端斟酌呢。"⑤ 鲁迅的《风波》、《阿 Q 正传》等小说对此均有形象的反映。随着资产阶级革命的全面胜利和民国政权的巩固，满清王朝毕竟成为历史，作为其政治象征的辫子，虽然不是立刻，但也终于消亡了。

清末民初的服饰变革，在明令男子剪辫和废止妇女缠足的同

① 《中华民国史档案资料汇编》，第 2 辑，南京：江苏人民出版社，1981 年，第 32 页。

② 《辛亥革命资料》，北京：中华书局出版社，1961 年，第 456 页。

③ 张静如、刘志强主编：《北洋军阀统治时期中国社会的变迁》，北京：中国人民大学出版社，1992 年，第 299 页。

④ 《申报》1912 年 6 月 4 日。

⑤ 转引自张法《文艺与中国现代性》，武汉：湖北教育出版社，2001 年，第 84 页。

时，也开始设立作为革命方向和新时代象征的新的服饰样板。1912年至1916年民国参议院先后公布男女礼服和陆军、推事、检察官、律师、地方行政官、外交官、监狱官、矿业警察、航空等服饰，1919年公布警察制服和海军制服。这些除普适性的礼服外，都属于特殊行业服装，它明显地对应于封建时代传统的朝廷冕服，但以两点标出了新与旧的差别，内容上从朝服的标准统一以品级见尊卑转变为现代的职业分工色彩的突出；形式上以西方服饰为其造型的基本美学原则。最能反映社会综合心态的是具有普适性的礼服。女礼服与当时妇女普遍的社会角色相适应：似新而"旧"又似"旧"而新，上衣"长与膝齐，有领，对襟式，左右及下端开衩，周身得以锦绣。下着裙子，前后中幅（即裙门）平，左右打裥，上缘两端用带"[1]。男礼服则分为多类，有大礼服与常礼服之分，这两种又各分为昼晚二式，然而总的说来又无非两大类，一是全盘照搬西服，二是中国的长袍马褂。前者表征了中国对世界的认同，后者显示了历史的延缓的中国在世界中的本土特征。然而这种规定更多地反映了民国后服饰的"无序"现实，虽然从理论上归纳，现实中的服饰众生相无不出自二者的个人性拼贴。[2] 西服，意味着"新"，求新者与追新者，构成服饰的洋装族，"革命巨子，多由海外归来，革冠革履，呢服羽衣……政界中人，相互效仿，以为非此不能侧身新人物之列"[3]。"人士趋改洋服洋帽，其为数不知凡几"[4]。青年学生"洋帽洋衣洋式鞋，短胡两撇口边开。"（《公余日录》）都市少年喜着西装。年轻贵妇，"拉字儿头不爱梳，你说不时样，如今晚前清打扮不吃香，你爱梳万字头，蝴蝶头，你不是革命党，一高兴你梳一个日本朋友头你要学东洋样，不擦官粉把朱唇点上，前清的

① 周锡保：《中国古代服饰史》，北京：中国戏剧出版社，1984年，第533页。

② 参见张法《文艺与中国现代性》，武汉：湖北教育出版社，2001年，第85页。

③ 《大公报》1912年6月1日。

④ 《申报》1912年3月4日。

衣服改瘦去长，穿一件秃坎肩好像个秃和尚，纽扣上带鲜花，你又没有进过女学堂；手绢掖在底襟上，赤金的镯子又瘦又黄，戴一副金丝眼镜楞说把目养……旗装打坎穿裙子，实在合样，汗巾搭拉有多长，散着腿裤儿不把腿带绑，穿一双上海坤鞋你楞说改良……”从观感上说，西服显出的是干练、明快、精神、朝气；长袍马褂感觉的是悠然、雍容、老成、智慧。在中国后者具有更大的接收面，与长袍马褂在式样上相邻近的广大乡村民众的上衫袄下裤子的服装也很常见。中西混合，产生了中国服饰史上一个“乱”穿衣装的时期。“乱”主要体现为三点：一是两种审美原则不同的各类服饰同时出现在一个视域，所谓的“东装西装，汉装满装，就应有尽有，庞杂至不可言状”[①]。二是两类服装同时出现在一个人身上，所谓“有留头发穿件长衫戴顶洋帽的，也有秃头穿着洋装的”[②]。三是追新者不懂得西装原有的配套协调，乱穿一气，如末代皇帝溥仪就在结婚时因不懂而内穿西服，头戴鸭舌帽，令他的老师庄士敦及其朋友大为惊讶和失望。然而，无论怎么乱，其内在价值取向还是明显的，一是平等，作为等级标志的服饰已基本被革除了，除特殊职业外，谁都可以穿自己认为好的衣服；二是西化，西方服饰成为“新”的最典型和完全的代表。[③] 这种价值取向，实际上是与当时社会文化心态一致的。

以西装为“新世界”的典型代表，于中国人的民族自尊心实有不小的损害。于是革命先驱与普通民众共同努力，创造出了中国现代服饰上的两大经典：中山装和旗袍。这两种服饰的产生，实可视为现代化的中国模式，即西方现代服饰资源的中国化和本土服饰资源的现代性转化。中山装是由孙中山创制的，其来源说法各异，但有一点可以肯定，即中山装来源于西式服饰原型的改造，“以当时南洋华侨流行的‘企领文装’为基础，加一条领带

---

① 《大公报》1912年9月8日。

② 《大公报》1912年6月27日。

③ 参见张法《文艺与中国现代性》，武汉：湖北教育出版社，2001年，第86页。

而成"[1]。引进西方服饰文化，加以变通、创新，洋为中用，这样一种具有西方审美原则的服装就被赋予了中国特色的意义。旗袍是在满族妇女旗装的基础上融入西方女性服饰中突出女性身体曲线的审美原则后的新创造，是对中国传统文化的更新，换句话说，就是一种传统的服装经过西方审美原则的改造，古为今用，成为新时代的象征。中山装最后定型为对襟式有五粒纽扣，领为翻折式小立领。前襟上部左右各一小贴袋，下部左右各一胖体大贴袋，四个口袋均有袋盖，袖与衣身分裁，袖端各有纽扣三粒。它的造型有西装的大方、干练，但又多了中装的内向、持重，用料既可是高级面料，又可为一般面料，与西服一样具有一种民主的普适性；既可作礼服，又可为常服，具有一种灵活的通便性；既可作单衣，又可为春、秋、冬的罩衣，四季皆宜，能在外在的变化中保持一种不变的恒常性。在服饰含有象征意义的传统文化背景中，它又可以进行象征解说：四个口袋表示国之四维（礼、义、廉、耻）；前襟五个纽扣表示五权宪法（行政、立法、司法、考试和监察五权分立）；袖口三个扣子表示三民主义（民族、民权、民生）。中山装从多方面整合凝结了中国人的转型心理。如果说男士的中山装更多地带有着政治或文化的稳健、中庸，那么女士的旗袍则有着更多的生活与审美内涵。旗袍与传统的关系只是一种块面性和图案性的传承，但它把传统的为突出图案的平面造型转为以女性形体为核心的立体曲线美。这样有图案，图案服从于女体的美形，即便无图案，也无损于旗袍的风韵。在突出女性身体曲线的大前提下，旗袍具有广泛而灵活的应变能力，它用各种细部的变动来适应各类审美和个性的追求。领的高低和有无显示了不同的仪态；袖的长短和有无，展示出不同的风姿；下部开衩的不同部位和高低，呈现出不同的韵味。正如有的学者所指出的那样，中山装所具有的恒常性、普适性、通便性，无不为旗袍所具有。与中山装的政治象征可说性不同，旗袍带有更鲜明的

---

① 骆新、姚莽：《衣冠沧桑》，广州：花城出版社，1991年，第178页。

审美象征的可说性，它象征了中国传统服饰的审美原则向现代服饰审美原则的根本性转变。[①]

1.3.2 小说对服饰现代性的引用

在中国现代文学中，渗透着一种强烈的展示社会转型期人们精神生活状态的诉求。对于绝大多数现代作家而言，近百年在西方列强军事、政治、经济、文化等方面的侵略下，中国的积贫积弱使他们感同身受，因此求新求变，赶超西方列强是他们主要的精神倾向，尽管这种倾向是在失败和怨恨的情绪当中作为一种反拨的形式而出现的。从日常生活中发现和表现这种新变以及这种变化本身所经历的各种形式及其艰难曲折，成为不少作家创作的内在追求。

小说作为一种特殊的文学艺术样式，主要是通过对人与自然、人与社会、人与人之间外在的显性关系的描述，达到对内在的、隐性的复杂关系的发现和揭示，从而实现抒写作者在现实生活中的种种丰富而复杂的生存感受的目的。小说讲述的是关于人或者与人相关的故事。它讲述的都是于现实生活中必然会有的人的故事，它关注的是在特定环境中的人，这个人不独存于这个世界，而是存在于具体的社会群体之中，并在这个具体的社会群体中按照群体生活习惯和要求而安排自己的行动。在文明社会，裸体生活的民族已不复存在。根据《圣经》所载，亚当和夏娃用树叶来遮挡身体是人类堕落的最初行为。公开的裸体行为在伊甸园之外的世界是不允许的，因而，着装在人类文明中始终是一个意义复杂且极端重要的活动，并成为人类的日常生活中不可忽视的内容，任何人都不能对此漠然置之，所以，服饰在人类历史文化以及特定民族的心理结构中扮演着极端重要的角色。文学艺术所表现的都是人类社会中的具体的个人或群体的生活或生存状态，因此它的表现对象和内容离不开服饰。即便是全身赤裸，也被视

---

① 参见张法《文艺与中国现代性》，武汉：湖北教育出版社，2001年，第87～88页。

为一种特殊的装扮形式，并具有与普通着装不同的效用和含义。服饰及其与身体结合的形式，是民族文明发展的重要内容和形式。个人的身体最终以何种形式呈现在群体生活中或他人面前，并非是随意的，而是经过他的意识甚至是潜意识的，因此身体的行为就是意义的表达与实现的重要途径。任何文学作品都是作家对人类自身活动和行为的注视，都是对人类自身活动的意义和价值的发现与建构。当作家描写一个在社会中生活的个人或群体时，无论他是否描写、提及人物着装，这个人物都是以其生存的具体文化时空所认同或许可的方式在着装，在生活。人物的服饰传达着自己与社会、与他人、与时代相互作用、相互影响的关系，显示着他个人生存于这个世界的意义和价值，显示着他的个性、情绪、意志、愿望和独特性。

循着这样的理路，我们可以推知，服饰与时代精神和人们生存状态是密切相关的，服饰是时代生活的一面镜子，也是人们精神生活和物质生活的一面镜子。它是人类学和社会学研究的重要内容，是窥探人类生活的重要窗口，也是文学艺术家反映生活，塑造人物，表达思想见解的重要手段。

在中国现代文学特别是现代小说中，通过服饰来反映中华民族从传统的封建社会向半殖民地半封建社会转变，继而向着独立自主的现代民族国家迈进的艰难历程，是一种重要的形式和方法。在具体的文学作品中，服饰既是群体生活规范的表征，又是个体独特生活和个性自由及创造精神的表征。我们可以进一步讲，中国现代文学的一个重要精神就是为了现代的人生，去感受它、表现它，进而影响它、塑造它，从精神的层面加入中国现代化的进程，这实际上是现代文学三十年的一个主要的价值诉求。现代文学由此成为中华民族在精神层面现代性追求的突出表征。作为实现自己价值诉求的手段，现代小说寻找和表现现代性生成进程中的各种正面和负面的多种复杂因素，以引起社会改革家或有关人士的注意。对社会转型期间个体身体形象的关注，关注时代精神、社会风气变换在个体外在形象上的投射，或者留下的印

迹或烙印，是任何一个小说家必须具备的创作条件。寻找或发现社会与时代“变”与“新”的表征，对它和它们进行组合、编排，形成自己的表意体系，这使得现代小说创作也具有明显的功利主义倾向。人的形象的“新”“变”，始终是现代小说家关注的焦点。服饰在人的形象的塑造中，自然也是不可或缺的要素。现代小说的兴起、发展是和现代社会的生成紧密相连的。中国现代文学学科研究的开创者之一王瑶先生认为，现代文学就是用现代汉语表达现代人的生活、思想和情感的文学。在这个意义上，我们认为，服饰和现代小说一样，都承载和塑造着中国各阶层民众关于中国现代生活的想象，它塑造“新人”，引导潮流，从而影响和改造社会，二者之间具有明显的互文关系。对此，我们还可以从以下方面来理解：

一是伦理教化，即通过服饰对个体身体进行训练，从而达到使之符合社会政治需要的目的。比如民国初年男子剪辫子女子废缠足运动和政府颁布的服制，表明了革命党人和进步群众与晚清政权的彻底决裂与改天换地的决心和勇气。鲁迅在《头发的故事》和《阿Q正传》、《风波》等小说中就多次展示在当时历史语境中服饰与革命的复杂关系。一些学校要求学生作简易、朴素、大方的学生装或者校服，与传统的服饰大异其趣，实际上也是借助服饰对学生的身体进行规范和训练，使之符合当时占主导地位的主流思想所需要的社会形象。当文学创作对这些服饰形象进行再现，并在再现中夹杂作者的主观倾向时，则实际上是对这些附着于人物肉身的服饰赋予特定的意义。无论是肯定还是否定，由于文学作品的传播、扩散，都将会或多或少地对受众或社会形成影响，从而参与生成现代性的合谋。在当时，小说拥有巨大话语权，一本以展示社会时尚为主要内容的流行小说中主人公的服饰，往往会像电影明星的服饰一样，容易受到广大青年的青睐和模仿，甚至成为流行时尚。毫无疑问，这将形成一种意识形态，成为对社会成员进行规训的力量。

二是服饰成为政治的道具或意识形态的工具。后期左翼作家

的作品为政治服务的功利主义倾向尤其突出，特别是在毛泽东《在延安文艺座谈会上的讲话》发表以后，小说家写什么和怎么写被规范和统一起来，暴露和歌颂走上了两个极端。为了配合现实政治斗争和革命形势的需要，为了突出和强调人物的类型化与典型性，小说人物的造像往往是概念大于形象，不惜违背生活实际去描写人物的外在特征，特别是在物质生活方面的贫富差别。通常情况是：在城市，有钱有势者西装革履、绮罗裹身、描红画绿；放荡淫逸者衣着时尚，袒胸露背；底层平民衣衫褴褛、暗淡肮脏，形同猪狗。在乡村，地主富农长袍马褂，绫罗绸缎；贫苦农民衣不蔽体，饥寒交迫，自卑猥琐，状如野人。而在民主革命发展得比较好的地区，群众觉悟高，勤劳勇敢，虽然经济贫困，服饰粗朴，但仍对生活充满热情和希望，往往被小说家诗化，具有一种健康和谐的美。如从孙犁、赵树理的一些小说中，均可找到不少个案。孙犁和赵树理的小说在解放区受到普遍欢迎，正如在前面已经讲到的，实际上他们所塑造的人物已经成为可以效仿的民众的生活与行为的样板和楷模，成为宣传中国共产党完成民主革命，建设新的国家意识形态的有效工具。小说家虽然不能像战士一样与一切反动势力鏖战疆场，但却通过精心编织的文字符号体系参与了对一切旧势力的评判或否定，由于它作用于人的思想和灵魂，往往显得更加深刻，其影响也更为深人持久。

三是在服饰中张扬个性和审美诉求。服饰中传统和先锋往往是奇妙而天然地结合在一起的。任何服饰都不会是从天而降，毫无根由地出现在一个人们共同的生活领域，它的生存是与社会生活状况、时代精神状况和传统文化的多种因素相关的。纯粹的遮羞蔽体功能在文明社会已经不是服饰的主要功能，而以服饰为道具彰显个人，表达个体的情感、意志，实现某种现实的和精神的追求才是人物着装的目的。一方面，个体必须选择与自己的环境、文化和生存方式相适应和协调的服饰，这是一种现实的归顺；另一方面，在特定的文化和生存背景之下，个人的精神需求在有限的空间冲破一些束缚，绽放在天地之中。因此我们看到一

些人为自己特别的服饰而情绪激动，拥有一种特别的心情穿自己喜欢的衣服，穿漂亮的衣服，穿美化自己形貌的衣服，使自己引人注目，受人欢迎，几乎是每个人内心深处的欲望。这里面有一个悖论：一方面渴望得到群体的接纳，而且必须得到接纳，因为这是他（她）脚踩大地生存下去的条件；另一方面又希望超越群体，突出和表现自我的独异性，但表现自我和独异性并不是为了借此脱离群体，仍是为了得到群体的重视，在群体中得到更好的生存空间。现代小说中关于服饰的描写，以及人物自身的服饰心理都离不开这一点。借助服饰来传递人物生存的种种欲求，展示人物生存的处境，揭示人物的精神世界是绝大多数现代小说的基本技法。而小说中流行服饰对身体特别是女性身体公开暴露、敞开的程度和服饰对身体掩盖、包裹的形式的变化，也透露出社会心态和人们思想意识的嬗变。

2 凸现与隐匿：被叙述的服饰

2.1 服饰话语与服饰想象

2.1.1 实存服饰与服饰话语

实存的服饰就是日常生活中人们穿戴的各种服装、装饰品，它是一种实体，表现为服饰的样式、线条、表面、效果、色彩、质料、气味等等。服饰话语就是关于服饰的话语，它包括谈论服饰或以服饰为中心的各种言说，比如关于服饰性状的描绘，对某种服饰的评论，关于服饰的故事或与服饰有关的故事等等。话语中的服饰和实存的服饰是两种完全不同的事物。话语中的服饰是用语言符号对实存的服饰进行重建，依赖于作者对服饰的感知和理解，甚至想象，它是一种观念形态的服饰，是想象中的服饰。它不可能如生活中服饰的实际存在物那样具体、可感，也不可能完整、全面地呈现服饰的方方面面，即便是尽可能地做到了面面俱到，它仍然不过是一堆文字符号而已，无法直接诉诸人的视觉、触觉，仍然需要读者借助自己的生活经验进行补充、想象，才能形成相对完整的服饰形象，进而与服饰主体的身体、行为及心理内容密切结合起来，达到塑造人物、揭示生活、抒写情志的目的。

各种服饰话语将实存服饰转化为文字，使服饰以文字符号的形式存在于文本之中。它与以摄影或绘画的形式呈现出来的意象服饰不一样。“即使服饰话语和摄影或绘画中的服饰所指为同一人物身上所穿着的同一服饰，作为两种不同的实体，服饰话语的实体体现为词语，其关系不是逻辑的，至少也是句法上的。摄影或绘画中的服饰意象则体现为样式、线条、表面、效果、色彩，

其关系是空间上的。”[1] 我们可以说摄影和绘画中的服饰，是对实存服饰形象的再现和模仿，其目的在于求“真”，求同，求外在与实存之物的无限接近，他要诉诸人的视觉感受。服饰话语并不追求表现服饰的完整性、可视性，不求形似，往往用命名或者比喻的方式来对人物服饰进行简要陈述。它常常是写意的，寥寥几笔，就给人鲜明的印象。实际上，这种写意式的呈现，就是提喻，抓住人物服饰与人物存在的特定环境，与人物当时的存在状态，与人物将来的行为、命运密切相关的部分和特点作必要的叙写，起到说明、强化、暗示作用。即便是最为浓墨重彩的描述服饰，也只能是对这个服饰的局部呈现。因此，可以这样说，服饰话语中的服饰是不完整的、局部的，是被命名或被赋予了特定意义的，它服从和服务于作者对更大更高的核心意义体系的构建，既是意义本身，又是更高意义的载体和体现者。它是作者运用语言文字符号建构起来的服饰的碎片，这些碎片在整个文本体系中闪闪发光，反射或映现着作者的表达意图。趣味和能力，也揭示出文中人物的生存与精神图像。

2.1.2 服饰话语与服饰想象

如前所述，被言说或者书写的服饰与实存服饰是完全不同的实体，服饰话语中的服饰是想象的、观念的服饰，是语言文字建构的不完整的服饰碎片，它所呈现的是服饰的部分，一次个人的、某种环境下的使用情况，一种特定的使用方式。服饰话语的符号性决定了它对服饰的呈现只能以一种间接的方式实现，这使得服饰话语中的服饰具有极强的抽象性和精神性。它是被作者过滤、选择后的显现，呈现什么以及如何呈现都是经过深思熟虑的，渗透着作者对服饰意义的理解，也溶入了作者的主观情志，掺杂了作者对于服饰的想象。作者在创作时，对这些“理解”或“情志”等等，进行编码，使之在文本体系中成为有机的组成

① （法）罗兰·巴特：《流行体系——符号学与服饰符码》，敖军译，上海：上海人民出版社，2000 年，第 3 页。

部分。

在某种意义上，文学是想象的艺术。文学作品对服饰进行描写之前，作者必须加以想象，对实存服饰进行反映，形成观念形态的服饰，使具象的服饰成为抽象的服饰，最后转换成语言文字符号，而这一切都是在作者的头脑中完成的。可见离开了想象，就不会有所谓的服饰话语，更不可能有文学。作者将头脑想象中的服饰转化成文字。读者阅读服饰话语，通过对抽象的符号的解码，结合自己的生活经验，以想象重构或创构服饰的具体形象。这个想象中的服饰，既属于作者，但却主要属于读者，因为想象必须以个人的直接与间接经验为基础，离开了个体经验，任由作者吹得天花乱坠，对于具体读者而言，不过是对牛弹琴，如此，读者与作者之间的沟通就没有完成。当然，期待读者对作者和作品完全的对话和理解，完成二者想象的完全叠合，同样是不切实际的空想，但不同程度的、部分的同情和理解还是可能实现的，因为生活在同一个地球的人类相互之间生存方式尽管不同，可毕竟尚未达到毫无共同之处的地步。通过语言文字符号这一中介，想象作者所创构的服饰世界，是读者完成对服饰的感知、理解进而达至对整个文本的把握的必由之路。可见，无论作者还是读者，都离不开对服饰进行想象的环节。

想象服饰是作者和读者把握服饰的重要方式，服饰形象在作者与读者之间的流动呈现为如下方式：

服饰形象（想象）—转换（编码）/作者→服饰话语（符号体系）—转换（解码）/读者→服饰形象（想象）

无论是想象中的服饰形象还是文本中的服饰，都已不再是真实服饰本身，已经不具备服饰的实用功能，而成为意义的符号，指向特定的事物或价值。

从作者的角度看，被书写的服饰不仅仅是对实存服饰的语言转换——这种转换本身是有条件、有选择、有目的的，而且永远只能是针对服饰个别特定的面向。因此，它为想象服饰留下了空

间，也提出了通过想象进行“完形”的必要。无论作者或读者，关于文本中的服饰的想象都是相对完整的，他们根据共有经验所建立的想象，使他们实现了沟通和交流的目的。人类早已结束了赤身裸体混迹于禽兽的蛮荒时代而进入了文明社会，服饰是文明社会的重要标志。文学作品以描写和反映人类社会生活为要务，服饰自然是描写和反映的对象和内容，因此，想象服饰成为文学创作和阅读的必要手段。

2.2 文学意向化的服饰

文学作品中的服饰是以何种形式出现的？这是我们在研究中必须要回答的问题。毫无疑问，在浩如烟海的文学典籍中，无以计数的关于服饰的话语以不同的方式对服饰进行言说，使得服饰话语呈现为不同的形态。我们讨论的问题是如何谈论服饰，或者说要探究谈论服饰的主要方式。前面我们已经论及，任何话语作为一种意义构建方式，都是一种对话，具有明确的针对性和对象性，也就是对某个或某些特定对象谈论某个或某些具体的事物，传递具体的信息。正是由于话语本身的对话性存在，使得任何话语形式都是有条件的，是具体的语境的产物，受制于对话的内容和目的，受制于对话者共有的文化传统和知识，也受制于影响对话顺利进行的一切外在因素。以何种方式来讲述服饰？在人物形象的整体构想中，服饰以何种姿态出现于小说文本？这既属于写作技巧，又属于写作内容。但文学作品作为一种独特的语言艺术活动，在语言形式和风格上与非文学作品是有明显的区别的。因此，同样是服饰话语，学术论文和文学作品对服饰的观照角度、言说方式以及选用的词汇、作者的主观情志的渗透和体现都是不同的。文学是审美的、情感的、具象的，文学文本各要素既要相互作用、相互协调形成文学作品的“文学性”，从系统论的角度看，各要素自身也需要具备这样一些特性。正是在这个意义上，我们认为文学作品中的服饰作为特殊的服饰话语，应当是被文学性的语言所言说的服饰，具有审美性、情感性和具象性。文学文

本中的服饰话语是文本表情达意的手段和工具，是被文学化了的服饰，是表意化、工具化了的服饰。以文学性的语言来言说，服饰作为某种信息的载体或媒介，服从和服务于文本核心意义的形成和传达，这就是我所谓的服饰的文学意向化。服饰的文学意向化主要可以归结为以下几种基本形式。

2.2.1 注视：精雕细刻

所谓精雕细刻，就是对服饰进行多角度的细致的描述，类似于我们投注很大的精力将我们“看”的眼光集中在某件服饰上，企图完全展示服饰的整体和部分的空间关系及相关特点。这种“注视”表明这一具体的服饰非同一般，暗示它在文中与人物的特殊关系或对人物的独特效用，因此它的意义就显得突出和重要。它对人物形象的塑造和人物内心世界的揭示以及对社会生活的展现具有多层次、多方面的功能，因为它的暗示和表现力是多元的和强大的。中国传统小说对服饰的描写是独具特色的，如《三国演义》《水浒传》《红楼梦》等作品人物的服饰常作集中的细致的描绘，特别是在人物首次出场亮相和在特定场合展示人物与众不同的外在身体形象与内在精神风貌，并为其变化的命运遭际埋下伏笔。这种写法的长处是浓墨重彩，所塑造的人物外形特征集中、鲜明、深刻、强烈，常常给人过目不忘的效果。在现代小说中，这类手法仍为作家们所看重，只不过略有改造。在这一点上，中国传统戏剧注重人物扮相对现代小说家的创作方式有着潜移默化的影响。在茅盾、张爱玲等作家的作品中，细心的读者可以发现，有许多对于服饰的精细描绘，给人留下了深刻印象。

2.2.2 写意：略貌取神

中国古代文学提倡状态不如写神，即清代许印芳提出的“略形貌而取神骨”[①]，这种形式犹如中国传统的文人写意画，它抓住人物的主要外形和精神特点，用形象而简劲的文学语言来点染

① （清）许印芳：《与李生论诗书跋》，载郭绍虞主编《中国历代文论选》，上海：上海古籍出版社，1979年，第202页。

人物局部或特定的服饰，对其他服饰或服饰的其他部分存而不论，而这些被描写的服饰则透露出人物的精神人格，昭示着人物生存境遇，以含蓄蕴藉的方式达到了传神写意的目的。在现代作家中鲁迅先生深谙人物肖像描写的奥秘，在其小说中，多采用这种简笔点染的方式来描写外部服饰形态特征，貌似简约，似乎一笔带过，其实并不简单，往往暗含深意，以少胜多，同样让人过目不忘，印象深刻，如《孔乙己》中孔乙己又脏又破的长衫，《风波》中赵七爷的盘了放、放了盘的辫子和宝蓝色的竹布长衫，《阿Q正传》中阿Q的破毡帽，《故乡》中少年闰土明晃晃的银项圈和中年闰土的破夹袄，《祝福》中祥林嫂的白头绳、白头发，《孤独者》中魏连殳死后身穿的军服和佩刀，等等，基本上都没有对人物服饰细节的刻画，但人物服饰形象依然鲜明生动，形象可感。艾芜的《三峡中》在对女贼野猫子服饰的摹写，钱钟书对现代儒林衣冠的点染，赵树理对根据地农民服饰的描绘，都大量地采用了这种方法。实际上，服饰这种存在方式在其他现代小说家的作品中，也是相当普遍的，所有优秀的作家无不擅长于运用这种服饰造型的方式塑造人物形象。因此，简笔点染几乎可以说是现代小说在服饰描写上区别于传统章回体小说的一个显著特征。

2.2.3 重现：反复书写

服饰的这种存在方式，往往表现为某种服饰在文中不同的时空环境中多次出现，使服饰具有特定的象征意义，并成为人物生存状态或特定心理状态的标志。比如鲁迅《风波》里赵太爷的宝蓝色竹布长衫，就具有非常丰富的含义，文章写道："因为赵七爷的这件竹布长衫，轻易是不常穿的，三年以来，只穿过两次：一次是和他怄气的麻子阿四病了的时候，一次是曾经砸烂他酒店的鲁大爷死了的时候；现在是第三次了，这一定又是于他有庆，于他的仇家有殃了。"因此，在文中被多次提及的这件竹布长衫，实际上已经具有多重表意功能，首先它是赵七爷在心理上优越于生活中的对手的外在标志物，它的出现意味着对手的遭殃和失

败。在《风波》中，述及七斤在喝了两斤酒后曾经骂过赵七爷是“贱胎”，自然被赵七爷视为敌人。这次赵七爷因为听到风声说皇帝又坐了龙庭要恢复旧制，剪了辫子是对朝廷的背叛，是杀头之罪，七斤没有辫子，自属该杀之列。赵七爷把这当着在精神上挫败和羞辱七斤的重要机会，因而不失时机地穿着那件自以为大有深意的竹布长衫，神气活现，盛气凌人地来到七斤家门前，在众人面前逼问七斤的“辫子哪里去了”，故弄玄虚，夸大其词，以可能的死罪威胁和恐吓七斤、七斤嫂以及众乡邻，使七斤和七斤嫂等人陷于惊恐之中。这确是一种有效的打击和折磨，七斤一家生活的希望、信心、乐趣几乎完全被摧毁，濒临崩溃的边缘。小说叙述了由于这件竹布长衫历次出现所带来的特殊后果，所以七斤嫂远远看见赵七爷穿着那件竹布长衫朝她家方向走来，“这时便立刻直觉到七斤的危险，心坎里突突地发跳起来。”[①] 实际上，七斤嫂敏感和紧张就是由于对赵七爷通过竹布长衫这一特殊符号传达的意旨进行了准确的解读，尽管尚未明确其具体的针对对象，便已经感到了这一特殊服饰暗示的不祥信息。再如，文中还反复提到了“辫子”。辫子作为一种特殊的发型，自清人入关颁行“剃发留辫令”以来，便与政治紧密相连，剪辫与留辫在特定的历史转折时期，是革命与反革命、进步与落后的表征，是政治态度的直接显现。辫子在文中的反复出现，也就是被作者凝视、关注，它正如悬在众多男性民众头上的达摩克利斯之剑，使人们活在政治运动的惊恐之中，它表明所谓政治运动、社会革命，对于七斤这样的普通民众而言是毫无利益可言的恐怖，广大普通民众不过是所谓的革命的玩物甚至牺牲品而已。重现、重复，就是强调和突出，就是意义的生成。在张爱玲众多的服饰话语中，《金锁记》《倾城之恋》中有精彩的关于旗袍的言说。旗袍等服饰的美固然得到不同的呈现，但其所表征的思想意趣更是意味

---

① 鲁迅：《风波》，《鲁迅全集》，第一卷，北京：人民文学出版社，1981年，第470页。

深长。

2.2.4 仅被谈论的服饰：人与服饰分离

仅被谈论的服饰，是指那种在文中只是被提及，但并没有和人的身体结合，没有被穿戴使用，以一种概念或想象形式而存在的服饰。这种服饰，与人的肉身分离，情况比较复杂，可以细分出多种类型。

一是服饰作为个体生活的目标而存在。因为这种服饰代表了文中人物认同的一种理想的生活方式或者生活阶段，穿上这些服饰，便意味着一种特别的幸福的开始，如嫁衣、婚纱或者代表等级、资历、水平、能力、价值、成功等的特殊服饰。这种服饰话语模式在现代文学话语中并不鲜见，但却有其独特的一面。比如鲁彦《菊英的出嫁》，用了不少笔墨来写菊英的母亲为死去的女儿菊英的冥婚置办嫁妆，以及菊英母亲关于这些嫁妆的所忆所想，对嫁妆也作了详细的罗列，“大略的说一说：金簪二枚，银簪珠簪各一枚。金银发钗各二枚。挖耳，金的一个，银的一个。金的银的和钻石的耳环各两副。金戒指四枚，又钻石的两枚。手镯三对，金的倒有二对。自内至外，四季衣服粗穿的具备三套四套，细穿的各二套。凡丝罗缎如纺绸等衣服皆在粗穿之列。……”[①] 这种不厌其详，近乎啰嗦的谈论，显示了一个母亲对业已故去的女儿近乎变态的思念和怜爱。这些服饰并未与菊英本人身体有任何直接接触，但它们寄托了母亲与菊英的生活理想与期盼。

二是服饰与主体分离昭示命运变化。茅盾在《春蚕》里写了眼看即将丰收的蚕茧给老通宝等蚕农注入了关于生活改善的理想，这希望是那样的低贱，那样微不足道，那些经过了几十天劳累但被快乐充满的妇女心里不时闪过了这样的盘算：“夹衣和夏

① 鲁彦：《菊英的出嫁》，见严家炎，孙玉石，温儒敏编《中国现代文学作品精选》，北京：北京大学出版社，2002 年，第 307 页。

衣都在当铺里，这可先得赎出来……”[①] 困难时，靠典当衣服维持生活。失去的衣服，成为生活中向往的目标。鲁迅《阿Q正传》中多层次、多角度的服饰话语，堪称经典，以后我们还将作专门的论述，这里我们仅仅从被谈论的服饰这一角度，略陈一例。阿Q企图调戏吴妈事发后，遭到赵家人的围攻、追击，最后被彻底剥夺了生存的基本条件。“阿Q不准再去索取工钱和布衫”，“他也不再赎毡帽……那破布衫是大半做了少奶奶八月间生下来的孩子的衬尿布，那小半破烂的边都做了吴妈的鞋底”[②]。这里的“毡帽”、“破布衫”及其最终的“归宿”，除了说明阿Q仅有的微不足道维持生命所必需的生活资料都被夺去了，它还显示了作者对人世间强者残食弱者，弱者之间又相互残食的惨剧，忧愤深广，刻骨铭心。

三是服饰作为财产和地位等级的表征而被人谈论和向往。在《阿Q正传》中，阿Q在城里“发迹”后回到未庄，他全身上下的衣饰变了不说，还成了未庄闺中话题中的热门人物，他开始卖未庄人稀见的高级旧衣饰。在未庄，“女人们见面时一定说，周七嫂在阿Q那里买了一条蓝绸裙，固然是旧的，但只化了九角钱。还有赵白眼的母亲——一说是赵司晨的母亲，待考，——也买了一件孩子穿的大红洋纱衫，七成新，只用了三百大钱九二串。于是伊们眼巴巴的想见阿Q，缺绸裙的想问他买绸裙，要洋纱衫的问他买洋纱衫。”[③] 后来，一向看不起阿Q的赵太爷、赵太太和秀才也一反常态，低声下气的向阿Q买皮背心等各种时髦旧货。这种在文中仅被当事人作为谈资或向往对象的服饰，代表一种生活的品级或值得体验和期许的生活状况。值得玩味是，

---

① 茅盾：《春蚕》，见严家炎，孙玉石，温儒敏编《中国现代文学作品精选》，北京大学出版社，2002年，第318页。

② 鲁迅：《阿Q正传》，《鲁迅全集》，第一卷，北京：人民文学出版社，1981年，第503页。

③ 鲁迅：《阿Q正传》，《鲁迅全集》，第一卷，北京：人民文学出版社，1981年，第509页。

这些本“属于”阿Q的衣物又终于不为其所有，那些以武力强行夺走他的毡帽和破布衫的“大人们”又以这种貌似公平的方式拿走了他的所有。阿Q很快又穷得一无所有了！

事实上，这种被谈论的服饰在服饰话语中是极为普遍的，由于服饰具有强大的表征作用，可以发掘出多重意义，具有被多角度观察和谈论的空间和可能性。然而人们谈论服饰，只能从某一个和某几个方面着手，开掘出与自己生活或心理欲求相关的特定意义，这些就是被谈论的内容。

2.3 挣脱语言束缚：自己“说话”的服饰

象征是文学创作的主要手段之一。而符号（包括文字符号和服饰符号）本身也是依靠其象征功能与所指相连接，才实现表意的目的。人是意义的动物，凡文化，均渗透着人的目的和意义。人的服饰乃至行为均是文化所系，是表意行为，通过这种表意方式来达到与社会、与他人的沟通、交流。任何表意都是具有指向性的行为，也就是说它具有明确的针对性，它是对具体的对象发言。对于小说作者而言，文本中任何一个事物，其表意和功能都是一定的、明确的，甚至文中每一句话，其表意和功能也是一定的、明确的。作者沉浸于文本的建构之中，为了追求文本自身的表意体系的完整、自足，他总是按照自己所理解和所需要的服饰的意义与功能，来构筑他的表意体系。但是，意义的生成往往取决于相互作用、相互影响的各要素之间的关系，也取决于作者自身的知识结构和认识水平。按照接受美学的观点，意义生成更取决于作者和读者自身的知识结构、认识水平以及生活的阅历。由于作者与读者之间在知识、阅历、生存环境、情感、需求等诸多方面存在着或大或小、或多或少的差异，因此，即便是相同的事物或文字投射到作者与读者这一意义生成的关键背景之上，也都不可避免的会产生作者意义与读者意义之间的不叠合、不对称现象。这种文本意义的差异性的产生与呈现，是由文中要素义项的多元性决定的。因此，现代小说的服饰要素，除了作者构建文本

时所认定或赋予的意义与功能之外，势必还会在读者心中衍生出新的意义。这种衍生出他种意义的服饰，就挣脱了文本语言的束缚，独立地表达自己的意义与功能，也就是本书所谓的自己“说话”的服饰。下面，我尝试从服饰的象征意义和服饰叙述者的潜意识这两个方面来讨论这种服饰的特殊功能和意义。

2.3.1 服饰的象征意义

前面已经讲过，现代小说中的服饰是一种表意手段，服饰话语就是服饰表意的活动。文学作品中被书写的服饰已经不是实存的服饰，它在文本意义结构中并不是为人物取暖，而是作为人物的社会地位、等级等生存状况以及人物情志、爱好、个性等精神状态的表征，同时它还是人物所处的社会生存环境的表征，它折射出一个特定社会的政治、经济、文化状况，是时代精神和传统文化以及民风民俗的一面镜子。在某种程度上，服饰是可以被个人和群体操控的表意工具，人们可以利用它实现自己传情达意的目的，为自己服务。但是在服饰自身，无论是否穿着在人物的身体之上，都体现了个人和社会群体之间的博弈关系。社会群体为了实现自己的利益或目的，势必要逐步形成服从和服务于自己利益和目的的共同的生活方式和生活秩序，结合服饰而言，就是要形成相对稳定的服饰体制或着装规范，通过服饰的体制与着装规范，促成社会人际关系的稳定，以利于自身的生存和发展。这是一种服饰的宏大叙事，也是服饰的重要使命——形成特定的社会伦理观念或规范，规范和约束人的社会行为，使其更加符合群体生存发展的现实需求。在古代中国，传说黄帝“垂衣服而天下治”。据《礼记》记载，先秦时候就有了关于最高统治者、王公贵族和普通男女在祭祀、庆典和日常生活中的着装规定。后来历代王朝编订的正史中均设《舆服志》，专述历朝服饰的规范和流变。也即是说，实际上，中国古代人们早已认识到服饰的象征功能，正是因为认识到服饰的象征、表意功能，才使服饰成为统治阶级向整个社会灌输有利于统治阶级的意识形态，以此来规训或约束普通民众。因为，一般情况下，服饰都是直接附着在身体表

面，直接与身体接触并结合在一起，而且在一定程度和条件下，服饰成为身体的延伸部分，甚至被主体作为自己的身体来感知和认同，在运用和表达时以服饰和身体一体化的方式呈现出来。也正是在这个意义上，我们可以认为，服饰即身体，服饰已经不再发挥御寒等实用功能，而是作为社会生活中一种特殊的文化符号和意义载体起着规训的作用。

但是，个体并不是一味地完全心甘情愿地接受或服从这种来自自我之外的社会着装伦理的约束，他总是要通过一定的形式表达自己作为个体的独特存在，这就必须调适自己服饰和社会着装规范的关系，作为博弈的一方，他必须了解作为另一方的社会服饰规范及其突破这些规范的可能性，他必须明白自己服饰所表征的文化和美学意涵，以及被社会接受的空间。每一个人都是社会的人，他生存在这个世界上需要被别人理解和接纳，而不是为了与他人、与社会为敌，更不是为了被社会否定或驱逐。生命的存在，就是生命的表达和展开，而不是为了被压制和掩埋。因此，个体与社会自始至终就是一个博弈的过程，个体要自由，要展示，要表达自己，其服饰符号的运用就必须在社会规范、习俗与个人意图之间寻找到一个平衡点，使二者之间不至于发生强烈的冲突，不至于产生互相颠覆的可能和必要。个体服饰与社会服饰规范之间的冲突与融合，都使双方有机会反思自己的要求可能存在的“问题”，继而坚持或者修正自己的要求和原则，使整个社会服饰文化不断出现新的面貌，也使服饰文化更能符合当前人们生活的需要，既是物质的，又是精神的，服饰进而成为当代人类生活和文化的象征。譬如，阿Q的服饰一方面是属于底层贫苦农民的，另一方面又是属于阿Q“这一个”具体人物的，它与阿Q具体的生活状态、生活经历密切相关，它只属于阿Q。阿Q的服饰就是他生命存在的形式，甚至就是具象的阿Q，是存在之在的外在显现。阿Q的服饰就成了阿Q之在的表征，成为阿Q之在的实证，他以具体可感的方式象征了阿Q，成就了阿Q。

如前所述，服饰受人物的生存能力和生存环境严重影响，并

成为这些制约因素和条件的反向表征，换句话说，服饰是人物生存环境和个人意志、情感的产物，也是人物生存环境和个人意志、情感的表征。由于服饰本身具有相对独立的文化内涵和表意功能，在绝大多数情况下，作者只是撷取、利用服饰部分的文化内涵，加以叙说或强化，而服饰的其他文化和精神性内容则被有意忽略了。这些被作者有意忽略的部分，在不同读者的观照下，常常会“说出”作者未曾明言的言外之意和象外之旨。当然，只有细心的读者才能突破作者的限制，领会到作者文本的言外之意，弦外之音。比如鲁迅名作《孔乙己》中孔乙己那件又脏又破，仿佛十多年从未洗过的“长衫”，实际上浓缩了孔乙己一生的命运，他人生的理想和苦难的现实，内心的向往和生活的尴尬，脱俗与媚俗，可悲与可笑……都可以通过这一具体形象得以暗示和表达。这件“长衫”所能表达的内容远非作者意指所能涵盖，读者能从中感知的意味也远非作者所能局限。总之，服饰自身的象征功能和象征意蕴除了文本作者的选择界定和运用外，服饰作为一种表意的符号，其意义的获得从根本上取决于读者自身所具备的文化心理结构、知识阅历，读者从不同角度观照文本所描述的服饰，从而发现其丰富的象征意蕴，完成自己对文本个性化的理解。

2.3.2 服饰叙述者的潜意识

任何对于服饰的描述，都可以视为对服饰的一种观察，一种特殊的“看”，也就是说，可以将其作为作者的一种有意或无意的行为和心理来进行考察、探究，从而达到对文本及其作者的深度理解。这个工作显然是艰苦的，但是却相当有意义和价值。我们可以从被述及的服饰本身，如服饰的造型、色彩、用料、是否独特或流行，以及它与身体的结合情况来观察，具体而言，就是指它居于身体何处，它与具体部位结合后所产生的视觉效果，包括它属于哪一类特殊群体等多方面进行考察，发现作者的服饰知识和服饰观念，以及他在设定或想象文本中的情景和人物形象时，情不自禁地在这种“看”或“述”中流露出来的精神、情

趣，是否定的，还是肯定的？是热情的注视，还是冷淡的勾勒？是大胆的，还是犹疑的？是悲悯的，还是色情的？是意义单纯的，还是意味深长的？……诸如此类，不胜枚举，这些对我们考察服饰叙述者的潜意识和创作心理是极其有用的。可惜，国内这一研究领域迄今仍是一片空白，尚未见到专门的研究成果。

写作是一种刻意的意义建构行为，换句话说，是一种借助书面文字符号进行表情达意的实践性活动。从理论上讲，文本是一个完密的表意体系，字词之间，文中所涉及和述及的各要素之间相互关联、相互配合、相互制约，共同构成了一个有机体和意义场，成为作者意向的物质实现形式。一般认为，作者在写作中总是深思熟虑，冷静客观地思考和言说，其实不然，如前所述，写作实际上是一种特殊的“看”和“说”，作者在“看”和“说”时，一如常人在“看”和“说”时固然目标集中，但难免产生与所述主题关系不大的想象或联想，呈现出“看”和“说”的个人性、主观性和具体性等特征。比如，同样是服饰话语，鲁迅的冷静，茅盾的欣赏，新感觉派的沉迷，废名的超逸、朴素，钱钟书的调侃、讥讽，张爱玲的华丽，赵树理的褊狭……文学理论常讲，文学是作者的自传、自供状，更有“文如其人”、“言为心声”诸说，实际上包含了在文本表层意指之外，还存在作者不曾明言的深层意向的空间和可能性。

2.4 乱象：迷乱的与意义含混的服饰

在研究中我们发现，小说文本中时有服饰描写混乱的情况：要么是人物服饰混乱，脱离常规，与其身份、地位、经济状况、场合、环境、气候等不协调、不适应；要么是文本中的服饰描写有时候显得含义不清，作者在文本中提及了人物的服饰及其特点，读者却寻不出服饰信息与人物的心理、行为及命运遭际有何关联。服饰符号堆砌在文本中，与其他要素之间并没有形成一个有机的整体，而是处于游离状态，这或许是作者在叙述时的忘情，或者是下意识的行为，他（她）在前面谈了某一服饰，却在

以后的叙述中不知不觉的忘记了前面已经谈论过的对象。事实上，这种问题不仅出现在拙劣的作家身上，甚至也会发生在一些大作家的成名作之中。当然，其他研究者可能会做出不同的解释，认为作者是别有用心，兴寄遥深，其服饰话语具有极为深隐的暗示作用，只是一般人难以揣测罢了。这种解释自然不乏合理之处，但在具有一般的阅读和理解能力的读者，实难窥得这种深藏的玄机。我把文本中服饰混乱的情况，称为服饰的乱象。

2.4.1 乱象之一：文本中人物服饰的混乱

人的着装是一种社会表达行为，他（她）在通过服饰向社会以至整个世界呈示自己，对自己以外的整个世界说话。当然，这也可以说是人在自己塑造自己。文本中人物服饰混乱的形式和原因是千差万别的，无法一一列举。但有两点必须把握，一是人物故意乱着装，制造服饰的乱象，以此来伪装自己或者表达自己某种强烈的思想情绪。这种乱象往往是深藏玄机，成为人物行为意义的生长点，作者要暗示或告诉读者的意思是较明确的。二是人物因外力逼迫造成服饰混乱，换句话说，就是人物自己的生活和精神处于混乱、促迫之中，没有能力或者无暇顾及自己的服饰和外表，比如遭逢不幸、处于生命边缘、穷困得没有衣穿、在危急慌乱之中，等等，人物的外表都会以异常以至混乱的形式表现出来，因为极端的生存条件使文明教化所化育的风度、从容、闲雅和各种美的形式无法存身。孔乙己“是站着喝酒而穿长衫的唯一的人。他身材很高大；清白脸色，皱纹间时常夹写伤痕；一部乱蓬蓬的花白胡子。穿的虽是长衫，可是又脏又破，似乎十多年没有补，也没有洗过。”[①] 这是孔乙己在文中的初次形象呈现，服饰是混乱的，让其他人觉得是怪相、异类，不合常情，扰乱了着装通例。在其最后一次亮相时，我们发现他的整体形象已更加混乱，“穿一件破夹袄，盘着两腿，下面垫一个蒲包，用草绳在肩

---

① 鲁迅：《孔乙己》，《鲁迅全集》，第一卷，北京：人民文学出版社，1981年，第435页。

上挂住"，连咸亨酒店看见他的小伙计也觉得他"已经不成样子"①。这种服饰所呈现出来的异常的混乱的情状，鲜明而有力地显示了孔乙已生存处境的艰难与黑暗。

2.4.2 乱象之二：叙述者的迷乱

叙述者在尚未明确服饰可能具有的表意功能时，就在叙述中使用服饰符号，使服饰的表意脱离了作者的控制范围，或与文本主旨协调一致，起到加强的作用；或与其背离，与文本主旨无关，让读者绞尽脑汁也难以索解。比如茅盾《幻灭》第一章第二自然段对慧女士出场的形象是这样刻画的："慧女士半提高了嗓子，紧皱着眉尖说；她的右手无目的地折弄左边的衣角，露出下面的印度红衬衫。"② "印度红衬衫"在这里究竟是什么意义，慧女士为什么要穿这种颜色的衬衫？读者在读完小说也不明白其中的秘密。或许是用这种特殊的"红"（让人想起灼热的火焰），来暗示衣服的主人外向、热情的个性和人格吧，当然这只是一种臆测。在《幻灭》第二章又有一些不知所云的描写：

> 静不自觉地叹了口气，支起半个身体，惘然朝晒台看。这里露着的衣服中有一件是淡红色的女人衬衫；已经半旧了，但从它的裁制上还可以看出这不过是去年的新装，并且暗示衫的主人的身份。
>
> 静的思想突然集中在这件女衫上了。她知道这衫的主人就是二房东家称为新少奶奶的少妇。她想：这件旧红衫如果能够说话，它一定会告诉你整篇的秘密——它的女主人生活史上最神圣也是最丑恶的一页；这少妇的欢乐，失望，悲哀，总之，在她出嫁的第一年中的经验，这件红衫一定是目

---

① 鲁迅：《孔乙已》，《鲁迅全集》，第一卷，北京：人民文学出版社，1981年，第437页。

② 茅盾：《幻灭》，《茅盾选集》，第二卷，成都：四川人民出版社，1982年，第4页。

> 去的罢？处女的甜蜜的梦做完时，那不可避免的平凡就从你头顶罩下来，直把你压成粉碎。你不得不舍弃一切的理想，停止一切的幻想，让步到不承认有你自己的存在。你无助地暴露在男性的本能的压迫下，只好取消了你的庄严圣洁。处女的理想，和少妇的现实，总是矛盾的；二房东家的少妇，虽然静未尝与之接谈，但也是这么一个温柔，怯弱，忧悒的人儿，该不是例外罢？①

如果我没理解错的话，这段通过写静女士面对一件红色女衫产生的联想和思考，既包含静女士在寂寞中的性苏醒和性压抑以及对异性既渴望又担忧的复杂心理，借衬衫来思考一种生活方式或一种宿命。事实上，也包含了作者对青年女性心理的探索，其先入为主，代人思考的痕迹是很明显的。"衬衫"是贴身的，直接与人的肌肤接触，它是通向"天堂"的桥梁，也是阻隔，更是欲望对象的覆盖物，因此，它极易诱发异性性意识和情欲。红色衬衫可能是理想爱情和情欲的象征，就像二房东家新少奶奶的血一样曾经是那样新鲜而炽热，但红衬衫现在已经半旧了，也正如她的理想、爱情与已经消退了的激情和幻想，现实生活显示出庸常和灰暗的一面，这显然是值得同情的。按照我前面的说法，这也算是一种被谈论，被考量的服饰。被谈论的服饰主要在其符号象征意义，那么作者写静凝视这件红衬衫和对其展开的联想和思考究竟意义何在呢？我认为读者还是很难有一个明确的答案。但不可回避的是，茅盾作为一个男性青年作家在涉及女性及女性之物的叙写中，难免偶尔流露出男性的眼光和立场，对年轻女子的向往，尽管理智又使他必须节制这种欲望，但在叙述中难免出现类似的随机性联想，暴露出叙述者的潜意识。

当然，由于读者自身的知识、阅历和对服饰的理解与作者的

---

① 茅盾：《幻灭》，《茅盾选集》，第二卷，成都：四川人民出版社，1982 年，第 8~9 页。

本意之间差距过大，且无法形成共识，进而对作者的创意产生误读甚至误解、否定，这种情况也是可能的，甚至也是正常的。

2.5 空缺的叙述：按常识想象的服饰

所谓服饰的空缺的叙述，是指作者在所建构的小说文本中并不对人物的服饰作具体的详尽的叙写，甚至根本就没有关于人物的服饰的任何话语。这种处理在其他非叙事类文学作品中更是常见的现象。这种服饰在小说叙事中的空缺，给人的印象是服饰在人物之间的关系中并不具有明显的或重要的功能和作用，并不能成为人物关系和故事发展的动力，因而存而不论，不予置词。但是，必须明白，进入这一特定文本中的人物都是按照一定的社会规范、习俗着装的。社会性是人的本质属性，人总是在一定的社会规范和个人意志的共同作用下行动和生存的。因此，尽管文本中并不使用服饰符号，但服饰却依然存在于文中人物的具体生活中。笔者认为，之所以小说中出现服饰的缺席，乃是因为作者在自己的观念中把读者视为熟悉文本中人物的服饰状貌，或者能够想象文中人物的服饰形象的理想读者，服饰作为人们在社会交往中最为基本和至关重要的条件，这是不言自明的，但服饰在文中人物关系之间并没有扮演重要的角色，或者说是其作用还没有达到影响和改变人物关系、生活和命运的程度。从另一角度，也可以理解为，在具体的文本中影响和改变人物关系、生活和命运的是服饰之外的因素。作者发现和构建的意义体系中，遮蔽或者忽视了服饰的重要意义，这种遮蔽或忽视往往是有意的，其目的在于强化或呈现其他因素在具体的人生个案中的重要意义。服饰的空缺叙述的价值和作用也就体现在这里，这一点是我们必须要深刻认识和把握的。空缺的服饰只能靠读者的常识去想象和完形，才能够构成完整的人物形象。

这种需要读者想象的服饰空缺的叙述，作为一种叙述策略和修辞方法，无疑具有探讨的价值。通过对中国现代小说的考察，服饰空缺的方式可以粗略地归纳为命名、身份、阶层和场景等

几种。

2.5.1 命名

命名即直接地讲出某种服饰的名称而不对其作任何具体性状的描绘。如鲁迅《阿Q正传》谈到阿Q从城里回来后的模样时，写到："穿的是新夹袄，看去腰间还挂着一个大褡裢"[①]，这件"夹袄"固然是新的，但其长短、肥瘦、色泽以及合身与否均不在叙述范围内；"大褡裢"也是一个需要想象的概念，没有一点具体的描写。当然，如果我们联系文本此前的叙述，就不难明白，阿Q进城前已是一无所有，现在不但有了夹袄，而且还是新夹袄；阿Q以前也是没有褡裢的，他既无财力也无必要使用这一阔人们的装钱工具。所以，无论是"新夹袄"，还是"大褡裢"，都显示了阿Q进城前后其形象和财物的差别。读者并没有对在阿Q身上所发生的服饰上的这种巨大的反差进行肯定和认可，而是对这种巨变的可能性、合法性进行质疑，并产生探究的冲动和欲求。"新棉袄"、"大褡裢"的出现显然是一个亟待解决的问题或悬疑，成为文本叙事的动力。这种被命名的服饰在文中发挥功能，不在于其视觉形象，而在于它的存在本身，在于这种服饰在通常意义上的经济状况的表征功能，它是从财富的角度呈现其意义和价值的。所以，写阿Q的"新棉袄"和"大褡裢"实际上显示他的财产状况发生了重大变化，犹如当今常用的一句熟语，即"巨额财产来源不明"，自然会引人注目。接下来，就写了阿Q服饰变化所带来的未庄人对他关系和态度的变化。这些，在《阿Q正传》中有相当精彩的叙述。萧红在《呼兰河传》中也有类似的处理，如在祖母病重将逝前，"祖母病重与否，我不知道。不过在她临死的前几天就穿上了满身的新衣裳，好像要

① 鲁迅：《阿Q正传》，《鲁迅全集》，第一卷，北京：人民文学出版社，1981年，第508页。

出门做客似的。说是怕死了来不及穿衣裳。”[1] 这里的“新衣裳”我们仍只能想象，只能去把握它在人们心理或文化习俗中的地位和作用，只能从人们对生活的期望和欲求中去理解。林徽因在《九十九度中》叙述了盛夏高温的一天，张家老太太七十大寿的宴会上，各色人等荟集，各怀心思，各呈其态，人数服饰的描写非常丰富，对人的情态着意勾画，给人以深刻的印象。

2.5.2 身份、阶层

作者只需在文中直接叙述人物从事何种职业，经济条件如何，在社会政治生活中的地位，所属的社会团体或阶层，读者就可以根据自己对某类人的服饰形象的记忆或经验，为文中提及的人物着装打扮。因为即使文中丝毫没有关于服饰的叙述或描写，我们也会自然联想到人物是在着装的前提下与社会中其他个体或团体实现各种与生活、生存密切相关的交往的。根据服饰社会心理学观点，一般正常情况下，人总是穿与自己生存条件和生存方式相适应的衣服，以满足生活与生存的现实需要，换句话说，人总是穿着自己认为能够反映个人特色和所属社会阶层的服饰，从而使服饰成为人类身体的延伸和个性欲求的象征。在林徽因的《九十九度中》，我们从中找到了采取这种处理的例子，“洋车夫紧抓车把，缩住车身前冲的趋势。汽车过去后，由刘太太车旁走出一个巡警，带着两个粗人；一根白绳由一个臂膀系到另一个的臂上，巡警执着绳端，板着脸走着。”[2] 尽管作者没有提及人物“洋车夫”“巡警”“粗人”的着装情况，但是读者丝毫不会怀疑他们是已经着装的，他们心中的这些不同社会类型的人物总是穿着与其身份和社会阶层相应的服饰。从另一角度看，如果文章对人物服饰作专门的描写、刻画，那这被详细而具体摹写的服饰就

---

① 萧红：《呼兰河传》（节选），见严家炎，孙玉石，温儒敏编《中国现代文学作品精选》，北京：北京大学出版社，2002年，第457页。

② 林徽因：《九十九度中》，见严家炎，孙玉石，温儒敏编《中国现代文学作品精选》，北京：北京大学出版社，2002年，第499页。

必然具有特殊的需要强调和突出的意义。鲁迅在《狂人日记》中，就几乎没有涉及人物服饰的话语，也就是说在狂人的意识结构中，尚未有任何服饰给他留下刺激，值得他去琢磨，那些对他形成刺激和威胁的，是不具有鲜明的特点和个性的，甚至是混沌的人群，是一个笼罩在狂人周遭的无所不在的整体。狂人是独战庸众的斗士，文中出现的指涉人物的词语除了"狂人""易牙""桀纣""徐锡麟"之外，只有"他""赵家的狗""小孩子""赵贵翁""街上那女人""狼子村的佃户""陈老五""老头子""大哥""生痨病的人""妹子""母亲"……这样一些抽象的代词或名词，这里实际上是以类的方式来呈现主人公身处的环境及人物与整个环境的关系，而非为了呈现个别的具体的矛盾与冲突。这种以身份、阶层来暗示人物服饰的方式在文学作品中是极为常见的。

2.5.3 场景

群众性的大场面，三教九流，各色人等，群集在一起，其服饰是多姿多彩的，作者无法对每个和每类人物的服饰逐一作出详尽而精当的描述和介绍，顶多只说出该场合中有哪些阶级或阶层，以及哪些职业的人。如：

> 大门外立着一伙人，赵贵翁和他的狗，也在里面，都探头探脑的挨进来。有的是看不出面貌，似乎用布蒙着；有的青面獠牙，抿着嘴笑。我认识他们是一伙，都是吃人的人。①
>
> 和挑葱卖菜的一同混入城里，街市上已经很热闹。男人们一排一排的呆站着；女人们也时时从门里探出头来。她们大半也肿着眼眶；蓬着头；黄黄的脸，连脂粉也不及涂抹。
>
> ……

① 鲁迅：《狂人日记》，《鲁迅全集》，第一卷，北京：人民文学出版社，1981年，第430页。

他径直向前走；一个孩子突然跑过来，几乎碰着他背上的剑尖，使他吓出了一身汗。转出北方，离王宫不远，人们就挤得密密层层，都伸着脖子。人丛中还有女人和孩子哭嚷的声音。他怕那看不见的雄剑伤了人，不敢挤进去；然而人们却又在背后拥上来。他只得婉转地避退；面前只看见人们的背脊和伸长的脖子。①

车站里挤满了人，各有各的心事，都显出异样的神色。脚夫的两手插在号衣的口袋里，睡着一般地站着；他们知道可以得到特别收入的时间离得还远，也犯不着老早就放出精神来。空气沉闷得很，人们略微感到呼吸受到压迫，大概快要下雨了。电灯亮了一会，仿佛比平时昏黄了一点，望去好象一切的人物都在雾里梦里。②

上面这几节，分别选自鲁迅的《狂人日记》《铸剑》和叶圣陶的《潘先生在难中》。引文第一节写狂人去与他大哥讨论“吃人”的问题并劝说其不要参与“吃人”时，被一群“看客”围观的情景；所引《铸剑》的部分内容，叙写的是眉间尺入城复仇所遇见的王城街市的情景，这些情景中的人物使眉间尺行动和心理均倍感促迫；所引的《潘先生在难中》这一段，写的是日寇入侵上海期间，在惊恐中逃难的人们拥塞在车站的景象，拥挤、昏暗、压抑、迷茫。这些段落中，基本上没有关于所涉及人群的服饰具体描写，但读者会根据自己的经验，想象和补充他们的服饰，甚至并不需要刻意去想象和补充，而是按常识默认了人们相关的着装样态。

① 鲁迅：《铸剑》，《鲁迅全集》，第二卷，北京：人民文学出版社，1981年，第422～423页。

② 叶圣陶：《潘先生在难中》，见严家炎，孙玉石，温儒敏编《中国现代文学作品精选》，北京：北京大学出版社，2002年，第271页。

3 都市体验与服饰想象

20世纪上半叶，在中国社会形态变化中一个最显著的特征就是从“乡土中国”到“都市化社会”的现代性转型，这已经是学术界的一个定论。中国人现代都市经验的萌生，可以追溯到1840年，鸦片战争的爆发使中国被动地进入世界共同市场的时代。“现代都市，以科技工业文明为物质形态，以工商金融信息文化为轴心，以人与人，人与物为关系结构，以规范的社会分工，人的自由意志与法理意识和欲望释放为社区规则。现代都市的生成，则是近代中国以降20世纪中国的历史事实。”[①] 在此期间，中国的上海、天津、武汉、广州、重庆等现代都市迅速崛起，而南京、西安、北京等历史古城也迅速向现代都市社会转型，尤其是上海，到30年代已成为与东京、巴黎、伦敦齐名的国际大都市。

对于绝大多数中国人而言，现代都市是一种崭新的生存空间。面对现代都市，中国现代作家由传统的农耕文化所衍生的审美意识、思想道德以至生活方式，失去了应对现代都市生存的功能。“显然，在都市社会的欲望化、物质化的现实空间，远古初民式的自然美感经验，已经失去了应有的现实依托，也失去了它原有的美学效用。面对都市那高度技术与物质化的现实，面对欲望与文明、技术与人性之间的人性哲学问题，一切维系于道德理性和伦理功用而派生的中国古代文艺美学意识，统统失去了审美效应。因为道德理性与伦理功用，往往以简单性、一元化、单向

---

① 李俊国：《中国现代都市小说研究·导言》，北京：中国社会科学出版社，2004年，第2页。

度思维，遮蔽或限制了作家对于现代都市人性多义性和复杂性的有效发现与开掘”①。因此，随着中国人现代都市经验的生成，必定催生出与之相适应的审美意识形态，也必将产生以都市形态和都市经验为对象的包括小说在内的中国现代文学。实际上，现代文学之所以成为“现代”文学，除却精神上的“现代”之外，离不开物质形态的“现代”转换。可以想象，没有都市文化，现代文学能否出现将是一个很大的问题。现在，在中国现当代文学研究领域，人们之所以会把都市文化列为一个较大课题，是因为想了解：现代城市建筑及其意象（包括留学生所在国的）是怎样刺激起作家的“现代性”想象，并由此生发出批判农村“落后现象”，或者产生以“乡下人”的道德重新观照“城里人”的比较视角的。② 在现代文学史上，茅盾和新感觉派作家，以及老舍、张爱玲、钱钟书等作家的作品，对都市物质文化和都市众生相进行了卓有成效的表现，成为中国现代文学中一道亮丽的风景线。

如前所述，中国现代意义上的都市是在中英鸦片战争之后，随着西方列强频频入侵，在外力的刺激和建构下而逐步形成的，具有明显的殖民地色彩。中国人的现代性体验的生成开始于这个时候，西方服饰对我国的渗透也始于同一阶段。从全球化语境看，中国的现代城市、服饰及其文学都呈现出殖民化的特征，既采用借鉴、拿来或挪用西方国家的意识形态、服饰和文本形式，又企图离开殖民界定、摆脱殖民色彩，这种对西方文化既依附又疏离的策略，始终贯穿于中国现代都市、服饰及其文学的发展进程。只要我们稍作观察和反思，就不难得出这一结论。

服饰是都市文化重要的组成部分和表意符号，以反映现代都市文化和都市经验为主要内容的现代小说，必然会把都市服饰作为重要的表现内容和表达手段，以此呈现中国现代都市给中国人

① 李俊国：《中国现代都市小说研究·导言》，北京：中国社会科学出版社，2004年，第3页。

② 参见程光炜《文化研究：中国现当代文学史的多样观察》，载程光炜主编《都市文化与中国现当代文学》，北京：人民文学出版社，2005年，第8页。

的生存状态和身体形象所带来的冲击和新变，由此也呈现出中国都市现代性丰富的形式和复杂的内涵。中国现代都市小说对服饰的关注，从根本上是对人的身体在现代都市特定时空中存在形态的关注。现代都市作为特殊的生存环境，必然对生活于其中的都市各色人等的物质生存方式和精神生活形态产生决定性的影响，因为人只有和生存环境产生互动、交流，从环境中吸取营养，才能不断地生长、发展。从某种意义上说，现代性只有在现代都市中才能得到最适合的生长土壤，也在现代都市中得到最为鲜明的体现。无论是资产阶级社会存在的现代性，还是文化艺术审美的现代性，都集中体现在现代都市文化中，也体现在中国现代小说中，并显示出中国现代性生成的复杂性。

3.1 服饰审美意识的现代性生成

现代都市小说表达或呈现的是作家观念中的现代都市图景，是作家刻意建构的意义世界，表达着作者对都市世界的认识、思考和情感。现代都市小说在对人物服饰进行描写的同时，必然表现或流露出对服饰的主观评价，对于服饰及服饰主体的伦理道德价值或审美特性进行考量，换句话说，就是必然涉及如何表现和评价服饰的问题。事实证明，中国都市小说作家作品中的服饰言说方式已经逐渐远离本土传统的审美标准，而以西方现代文化艺术中所体现出来的审美标准为参照，来塑造和评说中国现代都市小说中人物的服饰形象；同时，久居都市或深受西方审美文化熏染的作家，在面对乡土中国的乡土儿女遭遇时，也常常下意识地以现代都市人的审美标准去审视乡下人的服饰形象，由此所形成的服饰话语，便深刻地表现出作家服饰审美意识的现代性变迁。

3.1.1 华洋杂处与服饰西风东渐

自 1840 年鸦片战争后，外国人来华的数量日益增多。来华外国人主要为传教士、侨民、驻华官员等。西方传教士来华传教始于 16 世纪，但在鸦片战争前，西方传教士在华传教是违法的。鸦片战争中国失败后，在西方列强的威逼下，清政府于 1844 年

宣布弛禁天主教，教会可在通商口岸建立教堂，特别是第二次鸦片战争后，传教士可以在中国自由传教，中国人也可以自由信教。由于基督教与中国传统文化、中国人的礼仪风俗和中国人的生活习惯截然不同，难以为中国人所接受。因此，不少来华传教士采取了身着中国传统服装，深入民间生活，设法迎合中国人心理的传教方式。与此同时，天主教会还在中国沿江沿海城市开办了不少教会学校，如上海的清新书院、徐汇公学、圣玛丽亚女校，天津的法汉学堂，福州的文山女子学校、格致书院等，这些教会学校采取免费入学、供给衣食的方式吸引学生，不但带来了基督教教义，而且其洋装洋服也必然对所接触的中国人，特别是信教的教民和教会学校的学生产生潜移默化的影响。自 1845 年起，英国、美国、法国、日本等国家先后在上海划定了外国人可以随意支配的自由活动的居留区——租界。随后，天津、汉口、厦门、广州等地也仿照上海设立租界。开始，租界内“华洋分居”。1853 年，太平军进逼上海，小刀会攻占上海县城，城内居民纷纷拥进有洋人保护的租界区内，出现了“华洋杂处”的局面。洋人意识到“华洋杂处”有利于租界的繁荣，便不再对华人居住租界进行限制。据统计，到 1865 年，上海租界中外国居民有 2757 人，定居华人居民近 50 万人，连同行居不定的流民，租界内华人有 50 万之多。另外，在全国各大城市，特别是沿海沿江城市，还有许多生活在租界之外，和中国人混居的外国人。随着“华洋杂处”的不断发展，到 19 世纪末 20 世纪初，在上海、北京、天津、广州等大城市，中外互婚越来越多。同时，随着中外交往日益增多，世界各主要国家都在北京设立了公使馆，在中国一些大城市中都设立了领事。中外官员及其家属的接触交往逐渐增多，这自然会发生东西文化其中包括服饰文化的交汇与融合。从现存的历史照片看，外国在华官员及其家属着中国装很普遍，而中国官员及其家属着外国装的也不少。从 19 世纪 60 年代中期开始的洋务运动起，新式军事工业和民用工业陆续兴办，新式学堂在各省陆续建立。同时，为了推行修铁路、办邮政、开银

行、练洋操等各种"新政"，清政府聘用了大量的"洋顾问"。这些西装革履的洋顾问与穿长袍马褂梳长辫的中国官员长期相处，难免对中国男子的服饰产生影响，而这些洋顾问的家眷身着西式服装在中国生活，也势必会对中国妇女服饰产生影响。

"华洋杂处"使西方服饰对中国服饰产生了重要影响。早在1859年，一位刚到广州的英国商人就惊异地看到"很多中国姑娘的天足上穿着欧式鞋，头上也包着曼彻斯特的头巾"。不仅如此，近代中国的买办和与外商做生意的新兴城市商人阶层首先在上海形成，并导致民间的中西商民交往日益活跃。因此，上海是受西方服饰影响最快、最大的城市。首先是与外国商人交往较多的买办和商人，为了交际方便，有时不得不穿上西式服装。同时，一些与外国商民接触交往较多的人，在服饰和生活上也逐渐西化。如在天津，受西方影响，不少人衣襟无不做兜，像西方人那样用来装置零物。上海的"洋人之侍童马夫辈"，"率多短衫窄绔，头戴小草帽……时辰表链，特挂胸前"。不少时尚女子，也开始模仿外国女子的打扮。① 此外，随着西风东渐，中外交流日益频繁，中国留学生、官僚和商人，以及革命党人大批出国，穿洋装的人越来越多。同时清政府派员赴欧美考察，也必须置办一套西装，以便入乡随俗。上海有几家由洋人开的时装公司，如惠罗公司、福利公司、汇司公司等，专做西装，但正宗西装的主流还是舶来品。

近代以来，中国在与西方列强的军事斗争中频频惨败，一些先进的中国人在痛定思痛的反思中，逐渐清醒地认识到中国和西方列强在国力上的巨大差距。他们在日渐频繁的东西方文化交流中，认识到西方政治、经济和文化的先进，同时也开始反思中国文化落后的根源。断发易服就是这种反思的结果。事实上，中国人断发易服最早得自邻邦日本的启示。1868年日本开始明治维

---

① 参见王东霞编著《从长袍马褂到西装革履》，成都：四川人民出版社，2003年，第54页。

新。1871年和1872年，日本政府先后发布“断发脱刀”和改用西历、定西服为礼服的政令。自此，日本开始在风俗习惯、生活方式上推行欧化运动，穿西式服装、梳西式发型、吃西式食品成为时尚。中国有识之士对于日本的“改朔易服”引起社会巨大变革，使日本日益强盛的事实，开始进行肯定性评价，并提出中国欲自强，非破除成见，学习日本，仿效西法不可。[①]“师夷之长技以制夷”，向西方列强学习，成为当时具有代表性的主流思想。因此，在服饰上寄托社会改革理想，成为清末民初先进中国人想象未来中国的重要内容。

3.1.2 民国初年以西方服饰为蓝本的服饰改革

为了维护自己文化的纯洁性，晚清政府曾明令禁止臣民接受外国的非物质文化，包括不准穿着洋服。然而西方文化到底是以一种强势文化的姿态呈现在中国人面前的。由于欧美、日本等列强在文明上的高位优势，使中国这个已经丧失了民族自信心的国度一度产生了全盘西化的冲动，在这种冲动心理的控制之下，以欧美等西方国家为榜样，学习和模仿西方成为一种进步的潮流，也成为一种时尚。时至今日，余风犹在。仅以服饰文化而言，西方服饰确有其独特的审美品格，如挺拔、精干、大方，具有普适性和民主性，这种独特的审美品格自然会对中国民众具有越来越大的吸引力。毋庸置疑，西方列强入侵中国，掳掠中国人民，给中华文明带来了深重的灾难，但必须看到，列强入侵既加速了中国封建社会的灭亡，也加快了中国近代化的历史进程。列强在文化上的优越性也确确实实给中国人提供了走出封建社会，走向现代民族国家的途径和样板。中国欲自强，在器物、制度之外，更须从日常生活着手，改变人们的生活方式，形成一种全新的文化，养成新的国民品格，使国民具有健康、大方、精干的身体形象。一个国家的整体形象也常常体现为个体国民的身体外在形

---

① 参见王东霞编著《从长袍马褂到西装革履》，成都：四川人民出版社，2003年，第64页。

象，包括服装、发型等服饰形象。因此，身体成了革命的工具和对象，而身体的服饰形象则成了革命的结果和历史的见证。这种历史文化语境之下，必然产生新的审美意识形态，进而影响文学艺术家对现实生活中的审美评价和审美创造。辛亥革命以激烈的方式迅速推翻了统治中国两百多年的满清王朝，建立了资产阶级民主国家，当时的国歌唱出了“揖美追欧，旧邦新造”的方向，因此，全面西化成为实现国家富强和人民生活幸福的重要手段和现实目标。欧美标准，不仅在物质层面而且在精神层面成为中国国家建设和人民生活的高不可及的范本，改造和型塑着中国人生存样态，也影响和制约了中国都市文化的形成，影响和制约了中国现代文学的思想、审美意识和评价体系，并使它们不可避免地带着“非中国化”的文化殖民的痕迹。民国初年政府推行的服饰改革，就充分体现了这一特点。

从服饰的角度看，剪辫子、废缠足是民国初年最重大的服饰革命。此外，明品第见尊卑的冕服传统被废弃，服饰穿着的自由、民主、平等成为时代潮流，除了由民国政府颁定的特殊行业制服外，人们都可以穿着任何自己喜欢的服饰。服饰成为特定时代精神的表征。西化服饰，为当时都市人人追捧的时尚潮流。在当时及后来相当长一段时间里，辫子与小脚一直作为小说家们讥讽和批判的对象，成为中国人愚昧、落后的象征。而在西方文化语境中产生出来的西方审美意识和审美标准，则成为中国现代作家批判和建构中国文学艺术的指针，这实在是一个复杂而饶有趣味的问题，因为它究竟能在多大程度上表征中国人真实的生存体验，虽无法得到准确的说明，但也值得进一步考量。中国现代都市小说对符合西方美学标准的予以肯定，对于符合中国本土的传统美学标准的则予以否定或者不置一词，这也是在对待服饰上的比较普遍的审美态度。

3.1.3 现代教育对欧美文化的崇仰使现代作家的服饰审美观念西化

现代作家中，绝大多数都以不同形式接受过现代教育。中国

现代教育的知识系统直接取法于欧美、日本等资本主义国家，这必然导致现代中国人的知识视野、思想文化观念迥异于以往的本土知识和文化传统，而呈现出浓厚的西化色彩。同时，尚有大批留洋学生在域外接受“欧风美雨”的洗礼。中国最早的现代作家多具有留学海外的经历，这种经历，对他们的服饰审美意识的现代转换有着积极的影响。作家服饰审美意识从本土到西化，从传统到现代，直接决定了其作品中服饰的存在形态，决定了作家对服饰的观察、感受和言说方式，它使小说中的服饰话语呈现出全新的意义，显示出对都市人及其生存状态的高度重视和审美观照。

下面以一些史实和小说作品为例，来讨论这个问题。

先看头发的政治。头发是人身体的一部分，它的存在形态往往不仅是个人的事，而且是社会管理和身体政治的对象，在个人和社会政治生活中扮演着重要的角色。《孝经》讲：“身体发肤，受之父母，不得毁伤。”发肤，代表的就是身体，“发肤”和“身体”是同义语。中国古代有针对身体毛发的髡刑、耐刑。髡刑，就是不加肉刑仅剃去身毛；耐刑，就是不剃其发，仅去须鬓。民国时期著名的民俗学者江绍原对此有精到的说明，他说：“至于发须呢，如我们曾说明，它们尤其是人身的精华，几乎与血和精这一红一白两种汁占有同样重要的地位。罪人饶他一死也可以，他的头发，却必须除尽——岂但光脸秃头可供众人的玩赏，主要的真正目的，在伤他的魂，这似乎换个法子取他的命。”《三国演义》中，曹操马踏青苗，自违禁令，遂有割发代斩之举。这就是一种头发的政治学。可以看出，头发是身体的一部分，处于身体的外部，而它以何种形式出现则受到人们的高度重视，所以它往往又被视为身体的装饰，因而它又是身体的形式。因为头发的这种属性，使它成为人的身体中唯一可以以部分象征身体整体的“喻体”，也因此，身体政治常常以头发为中心。[1]

---

① 参见葛红兵，宋耕《身体政治》，上海：上海三联书店，2005年，第58页。

发辫是清王朝统治的政治象征，因而也成为辛亥革命中政治斗争的一个焦点。1898年新加坡华人在工厂工作中倍感长辫子既不方便又不安全，率先剪去辫子，引起中国国内各界纷纷传扬。维新派领袖康有为、梁启超等在呼吁清廷维新的同时，大胆提出断发易服的主张。1898年6月，康有为上《请断发易服改元折》，指出：俄国彼得一世的改革和日本明治维新，"皆先行断发易服"，中国"衣服独异"，有碍与外邦交，且辫发长垂，即易误缠机器致人于死，也易增垢污衣于卫生非宜。"立国之得失，在乎治法，在乎人心，不在乎服制"。现在之辫发，被人斥为"豚尾"，"去之无损，留之反劳"。他要求光绪帝："上法泰伯、主父、齐桓、魏文之英风，外取俄彼得、日明治之变法"，"身先断发易服，诏天下同时断发，与民更始，令百官易服而朝，其小民一听其变，则举国尚武之风，跃跃欲振，更新之气，光彻大新。"但是光绪帝始终坚持辫发的政治象征性，拒绝了康有为的建议。他对此折做了如下批示："国家制服，等秩分明。习用已久，从未轻易更张。""除军服、警服因时制宜，业经各该衙门遵行外，所有政界、学界及各色人等，均应恪遵恪守，不得轻信浮言，致滋误会。"其后，一些先进人士多次提出断发易服，均遭清廷无情拒绝。而此时，南洋华侨普遍采取虽留辫但剪短头发且穿西装的变通方式，大批在日本和欧美的留学生，在穿长袍马褂、拖长辫子严重影响学习和国人形象的情况下，不顾清政府学监的压迫，一次次掀起剪辫易服风潮，国内舆论界对国外剪辫易服风潮追踪报道，推波助澜，由此形成剪辫易服运动。虽然清政府顽固坚持，但随着革命思想的普遍传播，剪辫的风潮越来越大。1903年，在拒俄运动中，不少留日学生愤于清廷的腐败卖国，纷纷剪辫，以示与清政府决裂，走上革命的道路。但是清廷中的顽固派仍然力主"发辫不可剪，祖制不可变"，坚决反对剪辫子，并于1910年12月21日颁布了禁止剪辫易服的谕旨。但是1911年10月10日辛亥革命首义成功，各独立省首先把剪除标志着汉人臣服清朝的辫子作为革命的目标，从此，剪不剪辫子

不但成为是不是去旧从新的标志，也是革命、不革命和真革命、假革命的标识。

鲁迅《头发的故事》《风波》《阿Q正传》这三篇小说均涉及头发与革命的关系问题，故事发生的背景就是这个特殊的新旧交替的时期。《头发的故事》在叙述个人经历之前，N先生回顾了中国关于头发的无谓的争端和苦难：

> 你可知道头发是我们中国的宝贝和冤家，古今来多少人在这上头吃些毫无价值的苦啊！我们的很古的古人，对于头发似乎也还看轻。据刑法看来，最要紧的自然是脑袋，所以大辟是上刑；次要便是生殖器了，所以宫刑和幽闭也是一件吓人的罚；至于髡，那是微乎其微了，然而推想起来，真不知道曾有多少人们因为光着头皮便被社会践踏了一生世。
>
> 我们讲革命的时候，大谈什么扬州十日，嘉定屠城，其实也不过一种手段；老实说那时中国人的反抗，何尝因为亡国，只是因为辫子。
>
> 顽民杀尽了，遗老都寿终了，辫子早留定了，洪杨又闹了起来。我的祖母曾对我说，那时做百姓才难哩，全留着头发的被官兵杀，还是辫子的便被长毛杀！
>
> 我不知道有多少中国人只因为这不痛不痒的头发而吃苦、受难灭亡。①

可见，清人入关，强制汉人剃发留辫，所谓“顽民杀尽了，遗老都寿终了，辫子早留定了”，在这场斗争中，清人最终占了上风，汉族接受了剃发留辫的头发政治准则。然而，这场斗争却只是一个开始，太平天国起义，洪杨闹起来了，要求留发不结辫（称长毛），辫子和长毛的区分再次成为政治斗争的标记。太平军

① 参见鲁迅：《头发的故事》，《鲁迅全集》，第一卷，北京：人民文学出版社，1981年，第462～463页。

失败后，清政府终于把他们的胜利永久地写在了每个汉人的辫子上，内化为汉人的一种身体习性，满族统治由此完成了由国家政治向个体身体政治的转化，辫子也渐渐成了身体上的政治国籍。大清国的子民无论走到哪里，都会把油光可鉴的辫子带到哪里。读者在鲁迅的《藤野先生》中可以找到对清国留日学生的辫子精彩的描绘，[①] 只不过，作者带有讽刺和否定的意味。

接着，讲述N先生在日本留学时剪发引起同学和学监的厌恶被学监停了官费——学监自己的头发被邹容等学生剪去后仓皇逃走——N先生回国后碍于国内禁止剪辫，只好买了假辫子，知情的亲戚预备去告官——N先生索性不要辫子，在街上被人骂为“冒失鬼”“假洋鬼子”，后来在忍无可忍之下他对骂者手杖相向——N先生在本地中学做了学监，因为没有辫子，官僚同事对他防之唯恐不及，非常孤立——几个激进的学生问N先生是否应该剪辫，N先生鉴于自己的遭遇，不予支持，学生剪辫后被全部开除——民国元年之后政府明令剪辫，男人的辫子问题解决了，又有人主张女子剪发，不少女子因剪发而被禁入学或被学校开除。头发的痛苦又开始在女性身上重复。小说在一个较宏大的纵向的历史背景下，运用一个激进的革命者自述遭遇和思想、情绪的方式，揭示了在积习深厚的传统中国进行社会革命的艰难和革命者的孤独、愤激，以及革命者自身及其革命行为的狭隘、肤浅和局限性。作者所要探究的是：尽管旧的势力和积习不会轻易退出历史舞台，革命要取得最后胜利还有许多艰难，但似乎革命最热烈的形式和成果，就仅仅是剪掉这可有可无的辫子或者穿上洋装、手提文明棍，这种徒有形式没有灵魂的东西呢？在鲁迅看来，中国人在头发这个问题上纠缠的历史太久了，太不值得了，革命要力戒表面的热闹，轰轰烈烈，更重要的是实质性的思想和灵魂的革命，是新的国民性格的产生，是新人物的产生。

---

① 参见鲁迅：《藤野先生》，《鲁迅全集》，第二卷，北京：人民文学出版社，1981年，第302页。

如果只是注重形式，则会为形式遮蔽了眼睛，则会为投机分子用革命的形式谋取私利，败坏革命，使革命失败，最终沦为虚空。当然，这样也会使革命者自己过于注重革命的外在形式，而忽视了思想灵魂的革命，使革命徒有其表，玷污了革命的名声，同时也给群众造成对革命的误解，以为革命不过如此。

据《且介亭杂文·病后杂谈之余》和《且介亭杂文末编·因太炎先生而想起的二三事》介绍，鲁迅在日本时是较早响应剪发易服的人士之一。他在 1909 年（宣统元年）归国后，曾因没有辫子而吃过许多苦。“辫子”作为身体政治的有形代表，直接启蒙了鲁迅的身体政治意识，他深知，身体是政治活动的场域，革命者应当重视身体政治的价值。1927 年 9 月 4 日，鲁迅在《忧“天乳”》一文中透露了上述身体政治思维意识的明确信息。针对“北京辟才胡同女附中主任欧阳晓澜女士不许剪发之女生报考”事件，鲁迅议论道：

> 男男女女，要吃这前世冤家的头发的苦，是只要看明末以来的陈迹便知道的。我在清末因为没有辫子，曾吃了很多苦；所以我不赞成女子剪发。北京的辫子，是奉了袁世凯的命令而剪的，但并非单纯的命令，后面还有大刀。
>
> ……
>
> 同是一处地方，甲来乙走，丙来甲走，甲要短，丙要长，长者短，短了杀。这几年似乎是青年遭劫时期，尤其是女性。报载有一处是鼓吹剪发的，后来别一军队攻入了，遇到剪发女子，即慢慢拔去头发，还割去双乳……这一种刑罚，可以证明男子短发，已为全国所公认。只是女人不准学。去其两乳，即所以使其更像男子而警其妄学男子也。
>
> ……
>
> 否则，已经有了“短发犯”了，此外还要增加“天乳犯”，或者也许还有“天足犯”。呜呼，女性身上的花样也特别多，而人生亦从此多苦矣。

我们如果不谈什么革新，进化之类，而专为安全着想，我以为女学生的身体最好是长发，束胸，半放脚（缠过而又放之，一名文明脚）。因为我从北而南，所经过的地方，招牌旗帜，尽管不同，而对于这样的女人，却从不闻有一处仇视她的。①

总之，受过西式现代教育的鲁迅对辫子是完全持否定态度的，对不利于人的生理自然发展，不利于培养独立健康的国民，不利于建立现代国家和现代人生的一切服饰和身体约束都是反对的。他的标准仍然是其启蒙思想的衍生，对N先生的西化服饰并无明显的反对，但至少是基本认可的，而对反对N先生服饰的保守势力则是给予了深刻的批判。

辛亥革命以后，男子剪辫，由满俗改从西俗，而妇女却没有剪发，或者留辫子，或者盘为发髻。在辛亥革命后的服装变革中，城市中妇女的发髻花样翻新，讲究颇多。至1916年，妇女发髻式样多达20余种，除流行的东洋髻外，还有“冲天辫”“葵花红”“子母结”“牧羊结”“燕尾髻”“蝴蝶须”“蜗牛髻”“半朵梅花”“三星辫”“双龙辫”“高丽髻”等等。城市妇女除艳妆华服外，还束胸、缚乳、缠细腰、穿耳以及戴项链、手镯、戒指等。凡事均是否极泰来，在所谓“骄奢浮靡之习”持续数年之后，到1918年，女子服饰忽然刮起剪发和简朴之风，从而直接导致了“五四”时期“文明学生装”的出现。剪发风的产生是因为人们看到过分讲究的发髻存在着许许多多的弊端。发髻的特点是头发长而密，既易染垢也不容易清洗，况且每天梳理清洗，既费时费力也实在不便。盘发髻还必须在发髻上洒香水、涂抹生发油，还要装饰金珠翡翠。这样，盘发髻除了费时费力外还费金钱。最根本的原因，随着社会的进步，都市妇女逐步走向社会，

① 鲁迅：《忧“天乳”》，《鲁迅杂文全集》，郑州：河南人民出版社，1994年，第280~281页。

从事适合妇女的工作，而盘发髻在工作上最不便利。有人还从妇女解放的角度，阐述剪发的必要性，指出，“女子装饰皆是封建的取悦男子的遗留，是娱乐男子的助媚品，是女子人格堕落的恶魔”。“女子剪发的目的，不但在妇女底头，而在妇女全体精神上。”“女子剪发是与男女平等相联系的。妇女剪发可以节省时间，可以方便就业，与男子争得平等地位。”所以女子剪发首先在上海、广州、北京、天津等大城市的知识女性中开展起来。[①]但最初的女子剪发也并非一帆风顺。1918 年，上海的一些知识女性勇敢地带头剪发，但立刻遭到社会人士的纷纷反对。巴金在小说《家》中曾记述了女子剪发风波。进步女学生许倩如在学校带头剪短发，以其新异的风致，吸引了个别女生的追捧和效仿，但却遭到国文教员的否定、歧视和学监的查禁，也被琴（张蕴华）的母亲认为“弄得小姐不像小姐，尼姑不像尼姑，简直失了大家的闺范”。当琴告诉她母亲自己也想像倩如一样剪短发时，她的母亲很吃惊，说：“你说什么？你想学倩如？你要人家笑我没有家教吗？”她好像受到什么意外的打击似的，她甚至不相信自己的耳朵，完全否定了琴剪发的念头。[②] 据传，上海某女士“剪发归来，父母兄弟见之无不骇怪，其未婚夫现肄业某校，闻之亦函请退婚”。

为了推动女子剪发，上海妇女联合会召开大会，正式要求社会讨论剪发问题，同时号召姊妹们不要怕家庭的阻拦，不要怕亲友的讥笑，勇敢地带头剪发。上海各女校教员和学生首先响应，也开大会进行讨论。由于上海是全国引领时尚的风向标，广州、北京、天津、武汉等城市闻讯，也迅速掀起了讨论女子剪发的热潮。经过讨论，剪发逐渐得到都市妇女的拥护，剪发妇女逐渐多了起来，人们的责难也逐渐消失。

---

① 参见王东霞编著《从长袍马褂到西装革履》，成都：四川人民出版社，2003 年，第 115 页。

② 参见巴金：《家》，《巴金选集》，第一卷，成都：四川人民出版社，1982 年，第 238 页。

随着剪发的开展，知识界又出现了“服饰要返璞归真”的呼声，提出“男子去长衫，女子去裙子”的口号。于是“文明新装”诞生了。文明新装，就是头不戴簪、钏、耳环，手不戴戒指，上穿朴素衣衫，下着不带花边绣纹的黑长裙。这种服饰，首先由京沪等地大中学校的女学生倡导，逐渐蔓延到家庭妇女和有工作的知识女性。到五四时期，简洁的白运动帽，宽松的短袖的白布衫，庄重典雅的黑布裙，成了女学生的流行服饰，不少大中学校还把它定为女生校服。所以这种“文明新装”又被称为“文明学生装”①。

新的服饰似乎总是和新的思想、新的道德紧密相连。服饰是人身体的一部分，是人身体的延伸，它就是人自己。通过服饰等外在形象，表达人物内在的精神、情绪、欲望、需求，表达对自己、对外部世界的体认，表征自己与外部世界的关系。一句话，服饰就是一个人生存状态的表征。服饰打扮既然是一种生活方式，也就是一种人存在的形式，通过服饰来表征主体自身的存在，即服饰成为生命的表达，就完全可以理解了。当生命寻找到或认同了一种新的存在形式，它自身便要进行自我否定和扬弃，以实现自我更新、生长。新的存在方式必然是以新的道德、新的思想为支撑，在新的秩序和逻辑之内，获得新的满足和生长的。所以，我们认为，新的服饰表明了一种求新求变的生命冲动，表明一种新的生活方式、生存状态的产生，于社会而言，则是一种新道德、新秩序的达成；就个人而言，则是一种新的社会关系和社会认同的建构过程。

20 世纪 30 年代以前的中国，正处于一个重要的社会转型期，封建王朝的统治虽然被摧垮，但其渗透在日常生活中的封建文化观念和审美观念根深蒂固，不可能在短时间内肃清，也就是说人们的生活方式的改善和进步是非常缓慢的。民国初建，百废

---

① 王东霞编著：《从长袍马褂到西装革履》，成都：四川人民出版社，2003 年，第 116 页。

待兴，建立现代国家的任务是异常艰巨、复杂的，道路是漫长而曲折的。面对着传统这个庞然大物，自发地接受和实践一种新的生活方式，就具体个人而言，虽有先进的思想、观念作为支撑，有革命潮流的鼓动，但终究是孤立的少数，而且这一部分人也主要局限于革命氛围浓厚的大中城市。新的思想和道德所支撑的新的生活方式还是缺乏足够的生长土壤和营养，因此，在与旧的生活方式的比较、竞争中证明自己的科学性、有效性、合法性，是任何一个革命者和追求进步的人士必须面对的一个非常重要的考验。新的生活需要新的道德和新的行为方式，也要通过人物的新的身体形象和精神面貌得到体现。服饰是一个表意的工具，新变的服饰标示了主体存在的新形态，标示了主体已经把自己的生活纳入了一种新的思想和新的道德秩序。

鲁迅在《伤逝》中，简略地叙写了女主人公子君的服饰，他写道：

> 在一年之前，这寂静和空虚是并不这样的，常常含着期待；期待子君的到来。在久待的焦躁中，一听到皮鞋的高底尖触着砖路的清响，是怎样地使我骤然生动起来呵！于是就看见带着笑涡的长白的圆脸，苍白的瘦的臂膊，布的有条纹的衫子，玄色的裙……[①]

脚穿皮鞋、上身朴素的布衫、下身玄色的裙，既青春、清纯，又庄重典雅，完全是按照五四时期最流行的“文明学生装”来打扮的。由此可以推断，子君实际上就是初步接受了五四新文化民主、自由等进步思想的青年学生。她知道了人应该掌握自己命运的这些道理，不顾家人坚决反对，勇敢地与涓生自由恋爱、同居，但最后仍然堕入平庸，堕入贫穷，在男性的世界里凄凉地

① 鲁迅：《伤逝》，《鲁迅全集》，第二卷，北京：人民文学出版社，1981 年，第 110 页。

死去。子君这样的“五四”女性，她们通过所谓的“文明学生装”，这种外在的流行的身体覆盖物，显示她们对一种所谓的现代新生活的认同和向往，表现自己与旧传统的决裂，表明了对新的生活理想的实践追求，但正如我们前面所述，这些理想还缺少足够的生存空间和使其成长壮大的土壤，它们根尚未扎深、扎稳，因此，成长就异常艰难，甚至有夭折的危险。子君接受了先进的思想，就像她接受了当时流行的文明新装一样，不过是一种时髦而已。她在与涓生的生活中，只是一个倾听者、妥协者，并不具备在社会中获得体面的工作的能力，因此不具备稳定的独立的生活来源，生存这个问题追迫着她。同居后，她的思想或精神并没有得到有效的巩固和更大提升。她摆脱了父权，摆脱了家庭包办婚姻，却不知不觉地陷入男权的重围，滑向了传统的家庭，扮演起一个传统家庭妇女的角色。因此，子君脚上的皮鞋、上身朴素的布衫、下身玄色的裙，这种标准的“文明新装”，固然表明了子君是一个具有先进思想和改革勇气的时髦女性，但正如服饰只是身体的表面覆盖和装饰，它能够展示生活表象的新变，却不能够取代身体这一本质的存在，更不能取代全部实在的日常生活。它本身既是变化的内容，又是变化的符号。

再比如郁达夫的小说《过去》中描写老三的服饰，“她的装束和从前不同了。一件芝麻呢的女外套里，露出了一条白花丝的围巾来，上面穿的是西式的八分短袄，裙子系黑印度缎的长套裙。一顶淡黄绸的女帽，深盖在额上，帽子的卷边下，就是那一双迷人的大眼，瞳人很黑，老在凝视着什么似的大眼。”这些描写，完全是西洋小说的笔法。正是老三这个迥异于过去的服饰形象，唤起了李白时对她的热烈追求，而她身上穿戴的这些服饰，没有一件是中国本土传统的风格的服饰。这说明作家的所认为的具有吸引力的女性服饰形象不是传统的长袍宽裤，作家的审美品味的变化（西化）是不容置疑的。郁达夫在另一篇小说《迟桂花》中，以一个受过现代教育的城市知识分子的视角，对乡下姑娘翁莲身体的性感特征作了细致刻画，也体现出作者对服饰及人

体审美意识的西化倾向。

中国新感觉派作为一个在现代都市中成长起来的小说流派，不遗余力地表现现代都市的人生百态，其审美意识的特征具有典型性。为了给读者一个整体的印象，下面是我们从新感觉派小说中摘录的一些关于都市人物服饰的描述：

> 桃色的眼，湖色的眼，青色的眼，眼的光轮里边展开了都市的风土画：植立在暗角里的卖淫女；在街心用鼠眼注视着每一个着窄袍的青年的，性欲错乱狂的，棕榈树似的印度巡捕；逼紧了嗓子模仿着少女的声音唱《十八摸》的，披散着一头白发的老丐；有着铜色的肌肤份的人力车夫；刺猬似地站在店铺的橱窗前，歪戴着小帽的夜间兜销员；摆着沉毅的脸色，用希特拉演说时那么决死的神情向绅士们强求着的罗宋乞丐……①

> 有西装革履者，曳手杖，气度甚为闲雅，施施然来与马家荣先生同坐一椅，马家荣先生的专注于湖山佳丽的眼睛遂觉得摇摇而不自持了。②

> 现在的女人也很有几个阔气的；可是，阔气的女人都不漂亮。陈李湫玉，马书记凝神着追想上星期来请领特别费的那个女校长的丰采，她穿着一件直襟的自由布衫，黑裙，一双平底皮鞋，脸儿黄黄的，好像失了血，一点脂粉都不擦……③

---

① 穆时英：《PIERROT》，《新感觉派小说选》，北京：人民文学出版社，1987年，第288～289页。

② 施蛰存：《名片》，载严家炎编《新感觉派小说选》，北京：人民文学出版社，1987年，第268页。

③ 施蛰存：《名片》，载严家炎编《新感觉派小说选》，北京：人民文学出版社，1987年，第269页。

和轻柔的香味，轻柔的裙角，轻柔的鞋跟，一同地走进这屋子来坐在他的紫姜色的板烟斗面前的，这第七位女客穿了暗绿的旗袍，腮帮上有一圈红晕，嘴唇有着一种焦红色，眼皮黑得发紫，脸是一朵惨淡的白莲，一副静默的，黑宝石的长耳坠子，一只静默的，黑宝石的戒指，一只白金手表。[①]

她鬓脚上有一朵白的康纳生，回过脑袋来时，我看见一张高鼻子的长脸，大眼珠子，斜眉毛，眉尖躲在康纳生底下，长睫毛，嘴唇软得发腻，耳朵下挂着两串宝塔形的坠子，直垂到肩上——西班牙风呢！可是我并不爱那些东西，我是爱她坐在那儿时，托着下巴，靠在几上的倦态，和鬓脚那儿的那朵憔悴的花，因为自个儿也是躺在生活的激流上喘息着的人。

音乐一起来，舞场的每一个角落上，都有人抢着向她走来，忽然从我后边儿钻出了一个穿了晚礼服的男子，把她拉着舞到大伙儿里边去了。她舞着，从我前面过去，一次，两次……在浆褶的衬衫上，贴着她的脸，低着脑袋，疲倦地，从康纳生旁边看着人。在蓝的灯下，那双纤细的黑缎高跟儿鞋，跟着音符飘动着，那么梦幻地，象是天边一道虹下飞着的乌鸦似地，第五次从我前面舞着过去的时候，《诺波立登之夜》在白的灯光里消逝了。我一只眼珠子看见她坐下来，微微地喘着气，一只眼珠子看见那“晚礼服”在我身旁走过，生硬的浆褶衬衫上有了一点胭脂，在他的胸脯上红得——红得象什么呢？只有在吃 Cream 的时候，会有那种味觉的。[②]

---

① 穆时英：《白金的女体塑像》，载严家炎编《新感觉派小说选》，北京：人民文学出版社，1987 年，第 259 页。

② 穆时英：《黑牡丹》，载严家炎编《新感觉派小说选》，北京：人民文学出版社，1987 年，第 195～196 页。

也不想睡觉了。洗了个澡，穿条白色的高尔夫裤，戴了顶帽盔，也不穿外褂，便坐了街车往郊外圣五的别墅那儿驶去。①

那女人做得真像是真的，站着，一只手伸出着，一手叉着腰。她穿的一件是什么衣裳，电灯光里闪得怪亮，一点点的好象小银锞儿？又是那样薄。穿着这种衣裳，要是里面没的衬，不是什么都会透露出来给人瞧见吗？外国女人就是那样不要脸，天热了都穿得这样妖怪。我看她们怕还嫌太多呢，索性不要穿衣裳了，赤膊，不是干脆得多？也不单是外国女人，中国女人现在也爱这么一套了。听说连我们盐城也有时髦女人穿这种玻璃般的夏衣了。可是我实在看不过去，要是双喜妞儿穿起这样衣裳来，我非叫她马上脱掉不行。太难看了。嗯，如果许生女人或是翠英穿了这种衣裳呢？那又是另外的话啦，横竖不是自家老婆，看看也算是福气。不过这种布一定是很贵的，这三个穷女人恐怕谁都一世不会穿上身呢？……②

从这些引文中可以看到典型的都市服饰形象。服饰在这里表征了都市中疯长和横流的物欲与人欲，都市本身的复杂性、都市对人的感官刺激的重视，培养了与之相适应的都市新人类。他（她）们吸收都市的营养，以一种迥异于乡土生活的方式成长，这种生活方式充满了畸形、变异，但在另一方面，却使人开始注意人体的审美，重视人的内心生活和本能欲求，重视人的精神需求。这种“向内转”的倾向，有助于我们对人的认识的深化。在

① 穆时英：《黑牡丹》，载严家炎编《新感觉派小说选》，北京：人民文学出版社，1987 年，第 198 页。

② 施蛰存：《四喜子底生意》，载严家炎编《新感觉派小说选》，北京：人民文学出版社，1987 年，第 179 页。

都市这个新的生存空间，作家们意识到都市与以往的乡村田园生活的巨大差别，因此努力发掘和展示都市生活的新异部分，同时也带着乡村文化生活中所习得的道德，对都市进行考察、认识和批判。都市生活固然五光十色、气象万千，但理想的生存形式并不存在，在作者的眼中似乎都是令人失望的病态，是欲望炽烈的垃圾炉，实际上我们很少看到作者对现代都市文明的颂赞。在不少作家笔下，都市是一种文明的病态，都市的服饰是这种病态的表征，是无数涌动的欲望，它们似乎在掩盖肉体和肉体下的本能冲动，实际上却是在凸显肉体和暴露欲望。

总之，审美意识的西化和现代性转换，带来了中国都市人服饰的重大变化，也使作家的服饰话语在内容和形式上发生了重大变化。特别是随着中国现代都市的产生、发展和成熟，这种变化就更加明显。这样的变化是由 20 世纪上半叶中国社会生活环境的变化决定的，它从根本上展示的是中国人特别是都市人生存方式和精神世界的新变。在茅盾和新感觉派作家，以及钱钟书、张爱玲、苏青等人的作品中，不但描写了大量西化特色的都市服饰，而且对都市男女服饰形象的塑造也同样浸润着挥之不去的西化审美意识的影响，当然，这需要读者细心体察才能发现和准确把握。

3.2 服饰的欲望化叙述

服饰的欲望化叙述，就是指文中人物包括服饰主体、服饰注视者和叙事人通过服饰这一中介展示的服饰主体的欲望或者服饰注视者和叙事人对服饰主体身体的欲望。服饰欲望化叙述的内容指向人的欲望（占有欲、窥视欲）。在绝大多数情况下，这种服饰话语中服饰的主体往往是年轻的女性，换句话说，就是通过服饰，传达对女性身体的欲望或迷恋。现代都市文化的一个重要特点就是欲望的公开化，人们可以凭借自己的努力去追求自己想要的东西，以释放自己的欲望。这使得城市成为一个各种欲望不断滋生、纠缠和消长的特殊生存空间，既生气勃勃，又腐朽糜烂。

3.2.1 服饰与性幻想

服饰本身是无生命的物质，但服饰的主体是人，是活生生的、有血有肉、有感情、有思想、有各种欲望和需求的人。服饰只有依附在人的身上，才能真正体现出它的价值和意义。所以，我们将着装者称为主体，将服饰称为客体，客体服从、服务于主体，而绝不能倒置。当客体适应主体的需要，有机地融合在一起的时候，就构成了主体即着装者的服饰整体形象。大自然造就了人类两种既对立又统一的性别——男性和女性。由于他们生理特征的不同，也由于他们的政治地位、经济地位和职业分工等社会角色的原因，还由于他们的思想观念、伦理道德、禀赋气质、文化习俗等文化传统的影响，男女两性心理形成了明显的差异。这种心理上的差异必然造成男女两性各自的服饰行为和评判，社会上也对男女服饰有着不同的期望和要求。正因为如此，在各个历史时期，在不同的国家和民族，男性和女性的服装与配饰是大不相同的。服饰作为一种社会现象，正是因为性别心理的差异而大放异彩，价值倍增。

服饰，作为人类的制造物和穿着物，具有标示和强化男性与女性体态的功能。我们从古代服饰造型来分析，不难看出，男服以宽肩和笔挺的前胸来显示男性的肩部和胸部的特征，又以长裤和长筒袜显示出男性充满韧性和力度的双腿。相比之下，女服则多为夸张窈窕的款式，特别显示出女性富有魅力的胸部——腰部——臀部三点一线的曲线美。女性尤其讲究配饰，其目的也在于显现出女性娟秀、娇美的体态。体态与服饰的相互适应和补充，等于为男女性别的确立制定了对后世影响深远的服饰模式。服饰的性别差异中的要求使男性服饰更为男性化，女性服饰更为女性化，促使两性各向两端发展，造成体态上的鲜明的区别。正是这种男女服饰趋异的而非趋同的倾向对异性才具有吸引力。男女服饰所显现出的体态差异越大对异性的吸引力也越强。而服饰上的男性女性化或者女性男性化，男女服饰趋同而不趋异，显示不出男女体态的差异来，即淹没了男性和女性迥然有别的体态美，那

就会缺乏对异性的吸引力。古语说："女为悦己者容"，就是指女性通过穿着、打扮，显示自己的女性体态美，达到异性相吸引的目的。

郁达夫在《过去》《迟桂花》这两部小说中，对女性人物的服饰作了赋予女性特点的描写，表明作者对其女性特征的关注。这种关注在文中源于男主人公在与女主人公相处时具有强烈的性别意识，对女主人公的身体、外貌自然包括服饰有较为细致的观察，这种环境中的服饰呈示含有明显的欲望，即一个年轻男性对年轻女性身体的欲求。因此，对女主人公体态、服饰的描写是一种男性的视角，换句话说，就是用男性的眼光在审视和玩味女性的体态美，并借此在内心体验自身欲望的蒸腾。

《过去》这篇小说描写报馆编辑李白时与老三失之交臂、不可追回的爱情。李白时在一家姊妹四人中，只看上活泼放达的老二，谦卑屈就，追逐不放，但老二愚弄了这个卑微的人物之后，却同一个来自北京的学生订婚了。唯有老三才深沉地同情和爱怜他，但他却对这种爱情视而不见，置若罔闻，结果老三被长辈当作礼物送给了一个华侨富商。三年之后，李白时与老三在南方某城市偶然相遇。李白时企图重新燃起老三对自己的爱情，然而刚刚死去丈夫的老三早已为李白时当年的冷漠与决绝伤透了心。尽管李白时采用多种方法及至哀求，也不能恢复老三早年对李白时的那份感情。老三最终坚决离李白时而去，使李白时深感人生情感和命运的无常，充满了人生的感伤。在文中有多处关于服饰的描写，但对老三服饰形象的描写最为集中，也最为典型：

> 她的装束和从前不同了。一件芝麻呢的女外套里，露出了一条白花丝的围巾来，上面穿的是西式的八分短袄，裙子系黑印度缎的长套裙。一顶淡黄绸的女帽，深盖在额上，帽子的卷边下，就是那一双迷人的大眼，瞳人很黑，老在凝视着什么似的大眼。本来就是长方形的脸，因为有那顶帽子深

> 盖在眼上，所以看去仿佛是带着点圆味的样子。[①]

很显然，李白时是把老三作为一个过去相当熟悉的人来看待的。由于李白时的渴慕对象是二小姐，所以只是将三小姐作为二小姐的妹妹来看待的，并未将其作为一个可以爱慕甚至能够欲求的对象来加以关注。这次偶然的相逢，使现在依然孤身、落拓的李白时不免对原本相貌一般的三小姐另眼相看，空落的心里现在有足够的余裕和需求来重新发现故人的价值——特别是作为一个女人的价值。因此，读者可以发现，这种感知和观察重点在于老三女性特点，其服饰也突出了女性的着装特点，特别是在叙述话语中运用了今昔对比，具有明显的人世沧桑感。对女性身体特征的高度关注和细致描绘，从中我们可以注意其男性视角，一个男人在"看"这个女人，性别特征自然是男性关注的主要内容，更为重要的是这个女人并不只是她的服饰包裹下的生理结构是女性，而是其外在的服饰特征和性格外貌具有统一性，用现在时髦的词语来讲，就是她具有"女人味"，而这种"女人味"就是她对男人具有吸引或者诱惑力的至关重要的因素。正是老三现在这种女人味或者魅力，激发了李白时的原始欲望，成为李白时在与其意外重逢后，渴望继续约会，重修旧好的动力。

在《迟桂花》中，也有这样一段关于女体的细致描写。尽管女主人公是位乡下女人，但叙述者对其感受和描述方式却是都市化和欲望化的。生活在都市里的"我"和学生时代的好友翁则生的妹妹翁莲一同去游山，在恍恍惚惚中，像又回到了青春时代，完全被翁莲成熟女人的魅力迷倒了，忍不住细细地观察她的体态和外貌：

> 她的身体，也真发育得太完全，穿的虽是一件乡下裁缝

① 郁达夫：《过去》，《郁达夫选集》，北京：人民文学出版社，1982年，第98页。

> 做的不大合式的大绸夹袍，但在我的前面一步一步的走去，非但她的肥突的后部，紧密的腰部，和斜圆的颈部的曲线，看得要簇生异想，就是她的两只圆而且软的肩膊，多看一歇，也要使我贪鄙起来。立在她的面前和她讲些话哩，则那一双水汪汪的大眼，那一个隆正的鼻尖，那一张红白相间的椭圆的嫩脸，和因走路走得气急，一呼一吸涨落得特别快的那个高突的胸脯，又要使我恼煞。还有她那一头不曾剪去的黑发哩，梳的虽然是一个自在的懒髻，但一映到了她那个圆而且白的额上，和短而且腴的颈际，看起来又格外的动人。总之，我在昨天晚上，不曾在她身上发见的健康和自然的美点，今天因这一回的游山，完全被我观察到了。[①]

读者会发现，“乡下裁缝做的不太合适的大绸夹袍”显然不是叙述者想要“看”的，“我”所感兴趣的是夹袍下的充满这旺盛生命力的年轻的女体。在“我”的视界里，一个女性展现出了她富有诱惑力的外在形象，这一特殊的存在物，对“我”是一种难以抗拒的诱惑。服饰与女性天然的体态相互适应、相互辉映、相互强调，使翁莲作为年青女性的魅力得到充分显现，以至于“我”与她在一起的时候，情不自禁地陷入种种幻想之中。翁莲成为文中“我”的欲望对象。值得提醒的是，“看”的方式的新异性：一是完全是近距离的不同身体部位渐次的特写，类似电影特写镜头；二是注重对人体线条和不同角度的具有实感的描绘，近于西方油画；第三，注重人物鼻梁，隆正，是喜爱和肯定的口吻，这是一种源自西方人体艺术的审美标准。这种简单的比附，不一定完全说明问题，但是，如果联系到前面所谈论的审美意识的西方化，就不难理解这一点了。对此，还可以进一步理解为欲望表达的西方化。

---

① 郁达夫：《迟桂花》，《郁达夫选集》，北京：人民文学出版社，1982 年，第 127 页。

同样的服饰表达在郁达夫的《沉沦》中还可以找到例子：

> 有一天，放课之后，他挟了书包回到他的旅馆里来，有三个日本学生同他同路的。将要到他寄寓的旅馆的时候，前面忽然来了两个穿红裙的女学生。在这一区市外的地方，从没有女学生看见的，所以他一见了这两个女子，呼吸就紧缩起来。他们四个人同那两个女子擦过的时候，他的三个日本人的同学都问她们说：
>
> “你们上那儿去？”
>
> 那两个女学生就作起娇声来回答说：
>
> “不知道！”
>
> “不知道！”
>
> 那三个日本同学都高声笑起来，好像是很得意的样子；只有他一个人似乎是他自家同她们讲了话似的，匆匆跑回旅馆里来。进了他自家的房，把书包用力的向席上一丢，他就在席上躺下了——日本室内都铺的席子，坐也席地而坐，睡也睡在席上的——他的胸前还在那里乱跳；用了一只手枕着头，一只手按着胸口。[1]

很显然，穿“红裙”的日本女学生在“他”眼里是难得一见的尤物。因此一见就印象深刻，难以抹去。那“红裙”无异于一种强烈的刺激，使“他”想到女人，想到性，甚至变态地设想那两个女子已为自己所独有，从而她们的身体和眼波，均进入了“他”的身体，使“他”情绪激动，焦虑不安。作为一个正处于青春期的学生，只身漂泊于东洋，既缺少亲情的关心，又缺少爱情的抚慰，完全陷于自闭之中，其孤独和对情感的渴慕是深刻的，又是完全可以理解的。由于长时间过于封闭、压抑和自卑，

---

① 郁达夫：《沉沦》，《郁达夫选集》，北京：人民文学出版社，1982 年，第 8～9 页。

情感得不到表达，又过度地沉迷于内心的幻想，造成了他精神、人格在一定程度上的变态。又由于过于地孤独，他内心深处便极端地渴望与人交流，但一般人不懂得他的内心的想法和情感，就阻止了与其他人正常交流的可能性。交际障碍使他对外界的事物更加敏感，内心生活更加丰富和活跃，自我反省、对话和顾影自怜的内心活动也更加频繁，甚至更加极端。那两个穿红裙的日本女学生以强烈的视觉形象，如火一般燃起了他对女人的欲求，但过于自卑又使他不敢大胆地去看、去交流、去邀请，于是只能在内心深处呼喊与挣扎。红裙成为引发他内心风暴和情感灾难的诱因，后来便发生了他到厕所偷窥房东女儿洗澡的一幕。日本女学生的红裙和房东女儿的裸体在文中的出现以及引起的内心骚乱，都与他的性意识特别是性压抑直接关联，当然，读者也可以看到环境对他生存自由的抹杀。

随后他来到一所妓院，视觉和思想的焦点仍然是女人的服饰和肉体。小说描述道：

> 停了一会，那侍女把酒菜搬了进来，跪坐在他的面前，轻轻热热的替他上酒。他心里想仔仔细细的看她一看，把他的心里的苦闷都告诉了她，然而他的眼睛怎么也不敢平视她一眼，他的舌根怎么也不能摇动一摇动。他不过同哑子一样，偷看看她那搁在左膝上的一双纤嫩的白手，同衣缝里露出来的一条粉红的围裙角。
>
> 原来日本的妇人都不穿裤子，身上贴肉只围着一条短短的围裙。外边就是一件长袖的衣服，衣服上也没有钮扣，腰里只缚着一条一尺多宽的带子，后面结着一个方结。她们走路的时候，前面的衣服每一步一步的掀开来，所以红色的围裙，同肥白的腿肉，每能偷看。这是日本女子特别的美处，他在路上遇见女子的时候，注意的就是这些地方。他切齿的痛骂自己，畜生！狗贼！卑怯的人！也便是这个时候。
>
> 他看了那侍女的围裙角，心里变乱跳起。愈想同她说

话，他觉得愈讲不出话来。大约那侍女是看得不耐烦起来了……①

这一段对女性服饰、体态的描写详尽而富有特色。叙事、描写和说明交织在一起，由双眼盯着看侍女为他上酒的总体观感，进入到对其身体有代表性的局部（膝上纤嫩的白手）进行注视，继而关注到衣缝里露出的少许粉红的围裙角，于是这粉红的围裙角便成为他性想象的触媒。并由这粉红的围裙，想到了日本女人不穿裤子的着装习惯，围裙就相当于贴身的衣裤，由于这贴身之物与女性肉体直接接触，并形成了包裹的效果，这就又使他自然联想到了女性的肉体。所以这种不厌其烦的叙述，这种固执的想象，折射出他强烈的性意识和按捺不住的原始欲望。当然，他也意识到自己对女性肉体的过于强烈的关注和兴趣，在反省中也常常自责和愧疚，斥责自己是“畜生”“狗贼”“卑怯的人”，但如果我们结合到他身处于性旺盛期，在生存环境中每遭排斥，极端孤独和封闭，长期手淫自慰以至于不能自已，渴望从女性身上寻求本能的抚慰的原因，在一定程度上还是有其内在的生理逻辑性的。他以与女性有关的特别是与女性肉体有关的一切事物为媒介，想象女性身体可能给他带来的安慰或宁静，似乎也可以做出合理的解释。因此，女性的服饰在文中就扮演了刺激和诱发主人公性想象，在想象中获得满足和快感的道具。但更为重要的是，叙述者或文中的主人公已经开始正视自己作为人的生理和心理欲求，把一个有血有肉的真实的自我展示在世人面前，这个自我除掉了作为社会角色道具的种种外饰，关注的是服饰之下的肉体与灵魂、物质与精神的纠缠，显示了对人性的真实面目进行认识和揭露的信心和勇气。这是郁达夫小说服饰话语的重要特点。

① 郁达夫：《沉沦》，《郁达夫选集》，北京：人民文学出版社，1982 年，第 34 页。

3.2.2 性感的裎露

性感的裎露，就是指作家在作品中直接描写服饰主体尤其是身体的性感部位和性感特征，将女性人物身体刻画为欲望的对象。

在现代作家中，茅盾对都市文化的敏感和对都市经验的传达，都是首屈一指的。他在小说中塑造的年轻女性给读者留下了深刻的印象。这些女性长期养尊处优，身量窈窕，面容娇媚，或高雅脱俗，或风流浪荡，或保守矜持……用各种高级时装精心地修饰着自己的身体，成为一个个对异性极具诱惑力的欲望对象。这些女性的性感形象，总是与她们身上的服饰直接联系在一起，正如爱德华·傅克斯在《西方风化史》中指出的那样，"时装是一种公开的行为。它是摆出来供人看的一副招贴画，它表明人们打算用什么态度对待道德问题。在时装中，总的历史环境总是能得到最准确的表述，就是'着了装的裸露'这条原则。因为它正是由道德伪善提示的，解决女装问题的办法，也就是怎样着装才能使女性身体从脖子到脚都是遮盖着，而在男子的想象中却又是色情地裸露着。"[①] 有一点必须要说明的是，这些女性服饰体现出了都市消费文化的特点。这些都市女性，往往具有较好的物质生活条件，她们的消费已经远远超出了果腹蔽体这些基本的生存需要，追逐时尚、繁华，讲究品味、等级，也就是通过服饰来显示自己非同流俗的社会地位和生活方式与品味，是一种非实用的彰显式消费，富于个性化特征。但是，她们彰显式的服饰消费，所体现出来的独特而美好的身体形象，刺激着异性的眼球和欲望，又使她们本身成为都市男性的欲望对象和消费对象，男性也以消费这样的对象获得精神上的满足，而都市女性也因被男性消费或消费男性而获得另一次欲望消费的可能。于是，这些生活在现代都市中的人欲望和满足此消彼长，似乎永无消停之日。茅盾

---

① 爱德华·傅克斯著：《西方风化史》（资产阶级时代），赵永穆，许宏治译，沈阳：辽宁教育出版社，2000 年，第 180 页。

总是把这些都市女性服饰和身体描画得青春、时尚、性感，而且各有一番性感勾魂的风致。

在茅盾小说《动摇》（1926）中，方罗兰等从事革命工作的男女所穿着的，毫无疑问都是当时比较时髦的服饰，正如革命本身一样时髦。新，固然新，但只是一种表面的装饰。这群男女革命者作为社会改革的先锋，亲身实践着他（她）们的生活理想，制造着社会改革和进步的表象。《动摇》里，重点描写了三位时代女性的服饰形象：一是方罗兰的太太陆梅丽的文明新装，二是女革命者张小姐的发型，三是孙舞阳的性感妖娆的着装和束胸。这三位女性都是 20 年代大革命时期革命阵营中的新派女性，但各具特色，在服饰方面都堪称引领时尚的先锋人物，似乎革命首先是从身体改革开始的，由表及里，由表象到深层，由身体到灵魂，这无疑把服饰的改革摆在了社会改革的基础性地位。

小说中的陆梅丽是一位美丽出众的新派女子，她性格平和、沉静、宽容，具有大家闺秀的风范，但也略带旧式女子隐忍顺从的性格。方太太短发覆额，上穿蓝色衫子，下身黑色长裙，完全是标准的“文明新装”。从中当然可以看出她是新派人物，但她又不是那种发扬蹈厉，峻急严肃的革命者，也就是说她并非职业革命家，不过是受革命热潮的感染或者裹挟，从而表现出一种革命的倾向，因为她良好的家庭背景和生活条件使她不必通过革命来改善自己的生活或生存状态。虽然也在革命队伍中，但主要干一些并不重要的工作，她自己也觉得跟其他的革命者有些不同。她说：“这世界变得太快，说来惭愧，我是很觉得赶不上去。”[①] 因而，在作者笔下，她的形象是美丽的、温婉的、文雅的，她是那么和谐、精致，是一个让人感到可爱可亲近的人儿，不应该受到社会激流的搅扰。作者对她后来的遭遇表示了深切的同情。

张小姐在革命党党部工作，智慧、宽厚而富有工作热情，作

① 茅盾：《动摇》，载《茅盾选集》，第二卷，成都：四川人民出版社，1982 年，第 120 页。

者在叙述她的外表时以方太太为参照。从总体上看，张小姐虽不及方太太那样光彩照人，夺人心目，但仍然还是具有魅力的年轻女性，她的发型虽不是最新流行的短发，但造型不失精致、独特，显得别有风致。她与方太太一样，都不是那种极力从身体等外在形式来显示自己的人，在个人生活上她也规矩与保守，毫无要专门吸引他人特别是异性关注的意识。这正是这个实实在在的革命女青年不同于孙舞阳这种以玩弄异性为目的的妖冶女人的地方。

孙舞阳是小说中塑造得最为成功的女性形象。小说对她的服饰展示有多处，但视角都是性感、色情的，把孙舞阳这个在革命队伍中利用自己性感的身体诱惑男性革命者来达到自己目的女性刻画出来。毫无疑问，孙舞阳年轻、漂亮、健康，富有活力，但又机智、放荡、妖冶，对于文中多数男性革命者来说，她是一个让人无法抗拒的、危险的尤物，堪称“妖女”，在革命队伍中是有害的。她的存在，动摇了一些男性革命者的革命意志，摧毁了他们的道德防线，损害了革命者的家庭。她的形象，是男性视野中的形象，是作为可欲望的对象出现的，因此每次出场，作者都着意描述她的性感的身体部位和服饰效果。需要提醒的是，这些描写不仅仅是文中男性眼中的视象，还包括作者的复杂而隐秘的心理。

这位惹眼的女士，一面倾吐她的音乐似的议论，一面拈一支铅笔在白嫩的手指上舞弄，态度很是镇静。她的一对略大的黑眼睛，在浓而长的睫毛下很活泼的溜转，照旧满含着媚，怨，狠，三样不同的摄人的魔力。她的弯弯的细眉，有时微皱，便有无限的幽怨，动人怜悯，但此时眉尖稍稍挑起，却又是俊爽英勇的气概。因为说话太急了，又可以看见

她的圆软的乳峰在紫色绸的旗袍下一起一伏地动。[1]

这是在场人员眼中的孙舞阳，也是作者眼中的孙舞阳。我以为主要还是作者自己在“看”，他细看了孙舞阳的面部特征，静态的和动态的，除了“浓而长的睫毛”“弯弯的细眉”，还有那“圆软的乳峰”在“紫色的旗袍”下一起一伏地动，读者的印象是很有质感的，既有视觉的形象，还有触觉的想象。乳房作为女性第二性征之一，被过度地注视，并通过动态渲染，显示出它的诱惑力。这是作者的作为，有意识或无意识的成分恐怕都有。

革命的投机分子胡国光在史俊的寓所第一次看见了孙舞阳，在胡国光这个对女人颇有研究的人眼里，孙舞阳又是怎样的惊艳和性感呢？作者作了如下精细的叙述：

那女的可就象一大堆白银子似的耀得胡国光眼花缭乱。他竟还不认识这有名的孙舞阳。

这天很暖和。孙舞阳穿了一身淡绿色的衫裙；那衫子大概是夹的，所以很能显示上半身的软凸部分。在她的剪短的黑头发上，箍了一条鹅黄色的软缎带；这黑光中间的一道浅色，恰和下面粉光中中间的一点血红的嘴唇，成了对照。她的衫子长及腰际，她的裙子垂到膝弯下二寸光景。浑圆的柔

看着我异样么？我今天也束了胸了，免得太打眼啊！”①

方罗兰和孙舞阳真是心意相通的。孙舞阳明白，方罗兰始终关注的是她的性感和欲望的身体。为了躲避敌人的追捕，方罗兰带着孙舞阳和方太太躲进了一座荒弃的尼姑庵。方罗兰看见：

> 孙舞阳说着伸了个欠，就把一件破军衣褪下来，里面居然是粉红色，肥短袖子，对襟，长仅及腰的一件玲珑肉感的衬衣。②

孙舞阳很锋利地发议论了；同时，她的右手抄进粉红色的衬衣里摸索了一会儿，突然从衣底扯出一方白布来，撩在地上，笑着说道：

> “讨厌的东西，束在那里，呼吸也不自由；现在也不要了！”
>
> 方罗兰看见孙舞阳的胸部就象放松弹簧似的鼓凸了出来，把衬衣的对襟纽扣的距间都涨成一个个的小圆孔，隐约可见白缎子似的肌肤。她的豪放不羁，机警而又妩媚，她的永远乐观，旺盛的生命力，和方太太一比而更加显著。方罗兰禁不住有些心跳了。而这尼庵的风光，又令他想起张公祠。他连忙踱了几步，企图赶走那些荒唐无赖的念头。③

可以说，孙舞阳的装束是非常时髦的，具有那个时代最前卫

---

① 茅盾：《动摇》，载《茅盾选集》，第二卷，成都：四川人民出版社，1982年，第233页。

② 茅盾：《动摇》，载《茅盾选集》，第二卷，成都：四川人民出版社，1982年，238~239页。

③ 茅盾：《动摇》，载《茅盾选集》，第二卷，成都：四川人民出版社，1982年，239页。

的流行因素。她善于运用多种服饰装扮自己，不断地通过自己变化的、富有魅力的、性感的身体，掌控着这些所谓的革命精英分子。作为一个典型的新派女性，她具有强大的生命活力和丰沛的情感，她的大胆、暴露、性感的装束，和她极力表现自己，甚至目空一切的态度，完全摆脱了传统妇女的保守、平庸，主动和敢于与男性争斗以获取自己想要的东西，甚至有诱惑、玩弄男性的嫌疑。但她敢想敢做，投身革命，无疑具有现代女性应有的精神品格。毫无疑问，她意识到男性的弱点和自己所具有的优势，她对现代的两性关系也有清醒的认识和独特的理解。如果我们再延伸至两性斗争和女性主义的角度来看，也将是一个值得继续讨论的话题。

小说在男性服饰的描述中，只有方罗兰、朱民生、林子冲等人的中山装，作者采用一种命名式的表达，藉以表示这些革命者是孙中山的信徒，所从事的是中山先生开创的民主主义革命，但男性的身体和服饰形象除了政治象征外，似无更多可观可说之处。

《子夜》同样描写了不少都市时尚女子的服饰，但这些服饰多与现代都市的欲望紧紧联系在一起，成为都市人欲横流的象征，也成为都市特殊的景观。在小说开始部分，吴老太爷在车上、路上和吴荪甫的客厅所见的女性服饰和身体形象，最突出的就是服饰使女性肉体的性感部分得到暗示、呈现和强化，它使女人成为欲望化的景观和欲望化的对象。比如吴老太爷的女儿——杜太太芙芳的淡蓝色薄纱紧裹着她健壮的身体，一对丰满的乳房很明显地突出来，袖口缩在臂弯以上，露出雪白的臂膊。吴老太爷一见便觉得说不出的厌恶突然塞满了他的心胸。“他赶快把脸扭在一边，不提防扑进他的视野的，又是一位半裸体似的只穿着亮纱坎肩，连肌肤都看得分明的时装少妇，高座在一辆黄包车上，翘起了赤裸的一只白腿，简直好像没有穿裤子。‘万恶淫为首’！这句话像鼓槌一般打得吴老太爷全身发抖。然而还不止此。吴老太爷眼珠一转，又瞥见了他的宝贝阿萱却正张大了嘴巴，出

神地探看那位半裸体的妖艳少妇呢！老太爷的心卜地一下狂跳，就像爆裂了似的再也不动，喉间是火辣辣地好像塞进了一大把的辣椒。"[①] 在这里，吴老太爷的乡村审美遭逢了芙芳和陌生女子所代表的资产阶级审美，发生了水火不相容的冲突。上海 30 年代最前卫、最时髦的女子服饰，在吴老太爷那里成为令人恶心的荒淫、色情的符号，和高楼、汽车、噪声一道，构成了现代都市恐怖的意象。它对吴老太爷的精神和心理上形成了巨大的压迫，生理上也不适应上海女人刺鼻的香味（也是一种特殊服饰），不适应高级轿车风驰电掣的速度……一个极端传统保守的封建"僵尸"，在现代资本主义社会强烈的物质刺激下迅速"风化"。

芙芳虽为民族工业资本家吴荪甫的二姐，也是金融资本家杜竹斋的太太，但是，仍不能摆脱以身体来取悦男性世界，彰显自己的财富、地位的行为模式。芙芳身上的装束是昂贵的、考究的、时尚的，也是暴露的、性感的，它使芙芳的身体成为显示财富、地位的工具和场所，同时又对男性特别是自己的法定丈夫具有持续的吸引力。社会的肯定和被丈夫宠爱成为这类妇女的追求目标。这种现象是意味深长的。这类妇女从表面上看，似乎已经具备了人身自由，似乎已经摆脱了经济和各种人身束缚，成为自由的身体，成为独立自主的现代都市女性，但实际上，她们却被动或主动地将自己置放在男性之下，使自己成为男性的装饰品，成为男人欣赏和喜爱的对象。在男性面前，她没有致力于自我意识和主体性的构建，而是解除了自己的武装，成为温驯的羔羊，通过取悦男性，获得男性的施舍和赏赐，并据此获得生命继续存在的可能。所谓"女为悦己者容"，在这里具有新的内涵和表现形式，但本质上的取悦异性却没有改变。芙芳和那不知名的艳妆少妇，以一种新鲜、强烈的形象表征着女性以取悦男性获得生活或生存的秘密公开化，无耻化。它暴露了人类生存方式的病态和

---

① 茅盾：《子夜》，载《茅盾全集》，第三卷，北京：人民文学出版社，1984 年，第 12～13 页。

不合理性——男性主宰世界，女性取媚或屈从男性以获得生存。从这里可以看出，妇女解放的道路还是很艰巨和漫长的，因为女性并没有认识到自己身份的尴尬和卑屈，并没有认为现下的社会秩序有何不合理的地方，相反自觉地维护现存的秩序弊病。她们是沉睡和不觉悟的一群，自甘成为男性欲望化的对象，当某一天，男性厌倦并抛弃了她们的身体，另寻新欢的时候，她们在社会生活中的地位、尊严，甚至生计都会成为无论如何也绕不开的困难和问题。穿着暴露、性感，随时随地保持自己的吸引力——主要是性兴奋的刺激能力，猎取男性的注意以获得生存的物质资料，这种行为的公开化，便是上海 30 年代时髦女性服饰的主要功能，它反映了富足的物质生活对人们的吸引，也表明服饰已成为人们特别是女人们在获取自己所谓的时髦与幸福生活时必须采用的以身体娱人的方式。当然，为了保持性感，增添对男性的吸引力，女性们购置或拥有了相当多的塑身饰品，从衣裙、衫裤、大衣、内衣、睡衣、绒衣、香水、化妆品、皮具、手包、手套、帽子，到发型、皮鞋等等，以增强对男性的诱惑力。比如施"美人计"诱惑赵伯韬的冯眉卿，以及其他为从赵伯韬那里获得金钱和其他好处的女性，她们的服饰打扮的定位就是使自己成为性诱惑的主体。

无线电音乐停止了，一阵女人的笑声从那五间洋房里送出来，接着是高跟鞋错落地阁阁地响，两三个人形跳过来，内中一位粉红色女郎，长身玉立的少妇，袅着腰抢到吴老太爷的汽车边，一手拉开车门……同时就有一股异常浓郁使人窒息的甜香，扑头压住了吴老太爷。而在这香雾中，吴老太爷看见一团蓬松松的头发乱纷纷地披在白中带青的圆脸上，一对发光的滴溜溜转动的黑眼睛，下面是红的可怕的两片嘻

开的嘴唇。蓦地这披头发扭了一扭，又响出银铃似的声音……①

这一段是对吴少奶奶林佩瑶出场的描写，写她去迎接从乡下来的公公吴老太爷。叙述中突出了其服饰青春时尚、艳丽香甜，充满年轻少妇的性诱惑力。另一段是写吴老太爷死后，吴少奶奶去招呼前来吊丧的客人，不巧正遇上自己的初恋情人即时任国民党军队某部参谋长的雷鸣。作者借雷鸣的眼睛，鉴赏了一遍吴少奶奶的美貌和独具韵味的服饰：

雷参谋谦逊地笑着回答，眼睛却在打量吴少奶奶的居丧素装：黑纱旗袍，紧裹在臂上的袖子长过肘，裾长到踝，怪幽静地衬托出颀长窈窕的身材；脸上没有脂粉，很自然的两道弯弯的不浓也不淡的眉毛，眼眶边微微有点红，眼睛却依然那样发光，滴溜溜地时常转动，——每一转动，放射出无限的智慧，无限的爱娇。②

旗袍是民国时期流行时间最长的时髦服饰，产生于 1914 年或 1915 年，先在上海流行，接着影响全国，在 20 世纪 20～40 年代，青布旗袍是全国普通市民和一般女学生的主流服饰，丝绸等面料的高档旗袍是上层社会妇女的晚礼服。辛亥革命后，清朝的服饰制度退出了历史舞台，上海的一些时髦女性开始改良旗袍，并模仿满族妇女试穿旗袍。这是一个有趣的历史文化现象。但在 20 世纪 20 年代初，旗袍开始吸收欧美服饰讲究曲线适体的特点，向紧身方向发展。在崇尚华丽鲜艳服饰和交际舞大流行的带动下，仿佛一夜之间，时髦的现代意义的旗袍遍布上海各个角

① 茅盾：《子夜》，载《茅盾选全集》，第三卷，北京：人民文学出版社，1984 年，第 16 页。

② 茅盾：《子夜》，载《茅盾选全集》，第三卷，北京：人民文学出版社，1984 年，第 33 页。

落，且不断花样翻新，变化万千。旗袍造型舒展优美，因最易表现女性人体的曲线而独具特色。

吴少奶奶林佩瑶的居丧素服，仍是相当考究的，她身着黑纱旗袍，紧裹在臂上的袖子，裾长到踝，衬托出她颀长窈窕的身材。她的服饰与体态的美相互适应，相得益彰，使她仍不失秀美诱人的风致。令雷参谋如此丧魂落魄的女子，在吴家大餐室中也只有吴少奶奶了。当然，作者使用了“幽静”“清”“丽”“秀”“媚”这样的字眼，字里行间，也有欣赏的成分。更让雷参谋长着迷的是，她尽管在居丧期间，不施粉黛，身心疲累，仍显得眼波流转，顾盼生情，每一转动，放射出无限的智慧，无限的爱娇。她的服饰毫无疑问是经过进行选择的，她对自我身体形象的关注、修饰是其生活的重要内容，而修饰身体也是为了让别人特别是异性关注自己的身体，使自己保持一种吸引力。

要说着装的暴露、大胆，那是无人能超过以吸引异性为目标的交际花徐曼丽。《子夜》是这样描写她初次亮相的服饰形象：“猛的一阵香风，送进了一位袒肩露臂的青年女子。她的一身玄色轻纱的一九三〇年式巴黎夏季新装，更显出她皮肤的莹白和嘴唇的鲜红。没有开口说话，就是满脸的笑意；她远远地站着，只把她那柔媚的眼光瞟着这边的人堆。”[①] 这里重点写交际花徐曼丽初次出场的外貌神态，笔法细腻而略带夸张，让人过目不忘。和吴少奶奶不同，徐曼丽的衣饰是裸露的、时髦的、昂贵的，来自世界时尚之都巴黎。她莹白的皮肤和鲜红的嘴唇在黑纱时装的衬托对比之下，显得更是艳丽夺目。这种服饰是与她交际花的身份相符的，即便是在吊唁这样特殊的场合，她仍不忘裸露自己的性感，吸引别人的注意，她“满脸的笑意”和“柔媚的眼光”则是在有意识的诱惑着她的“猎物”。然而她的诱惑远非这些，稍后，在吴家后花园的弹子房（台球室）里，徐曼丽在一群

---

① 茅盾：《子夜》，载《茅盾选全集》，第三卷，北京：人民文学出版社，1984年，第45页。

当时的上海金融界和企业界名流的笑闹中，进行了一场更为精彩的表演：

> 交际花徐曼丽女士赤着一双脚，袅袅婷婷站在一张弹子台上跳舞哪！她托开了两臂，提起一条腿——提得那么高；她用一个脚尖支持着全身的重量，在那平稳光软的弹子台的绿呢上飞快地旋转，她的衣服的下缘，平张开来，像一把伞，她的白嫩的大腿，她的紧裹着臀部的淡红印度绸的亵衣，全部都露出来了。朱吟秋，孙吉人，王和甫，陈君宜他们四个，高高地坐在旁边的看打弹子的高脚长椅上，拍手狂笑，矮个子周仲伟手里拿着打弹子的棒，一往一来地摆动，像是音乐队的队长。忽然徐曼丽像燕子似的从她所站的弹子台跳到另一张弹子台上去了……[1]

通过服饰的变形，通过服饰对身体隐秘部位的暗示，通过服饰与肉身的相互揭示、渲染，把一个只知道表现自己、放浪形骸、取悦他人、没有廉耻的交际花的形象，就此和盘托出。但是，我们也可以从现代性的角度来理解这个现象。很显然，在传统文化视野中，徐曼丽这个交际花的形象是匪夷所思，绝无仅有的。徐曼丽所代表的这类人，突破传统的束缚，以一种极端甚至是异端的方式展示着自我的欲求和生存方式。她不仅仅是着装和言行上的放荡不羁，更是一种精神的自我解放或者自我放逐，她的行为指向的是自我中心，无疑是社会变革时期，个人意识的觉醒，走向自主、自为的有力表现。仅就这一点看，徐曼丽这个交际花身上具有现代社会所追求的东西，也就是现代性。但是，徐曼丽本身由于缺乏完全自力更生地谋取个人生活的能力，更不愿意过平凡的日子，喜欢在聚光灯下在别人的关注当中过一种浮

---

① 茅盾：《子夜》，载《茅盾选全集》，第三卷，北京：人民文学出版社，1984年，第70页。

华、虚荣的生活，这种生活凭借她个人诚实的劳动和努力是无法达到的。因此就只能利用这个世界上实际上的主宰性别——男性，特别是成功男性的弱点或者特殊需求（主要是性、娱乐等），通过利用男性的弱点或者需求，达到控制男性，从男性那里获得自己所需要的物质财富和浮华的生活方式的目的。这一点又与现代女性应有的自尊、自立、自强背道而驰，她所生活的世界或在她自己的观念世界中并没有自尊、自立、自强、自主的现实的迫切的愿望和需求，她也没有获得过自尊、自立、自强、自主这些现代人必备的精神人格，她不过是成功男性的玩物和欲望对象，并没有获得自己真正的解放和自由，仍旧被男性世界所压迫，被社会经济生活所压迫，从这一点看，她又并不具备现代性，所以这是一个复杂的悖论。表面上的自由和灿烂，并没有摆脱根底的落后与腐朽，也正是在这个意义上，交际花浅薄、无根的身体"自由"和精神"解放"，以及她浮华的生活方式，没有也根本不可能成为社会主流的生活目标，她是寄生的，生命力是孱弱的，因此繁华是短暂的，结局是悲惨的。这几乎是所有文学作品所揭示的交际花命运模式。然而，天赋的娇美的身体和服饰的相互辉映确确实实又使她们具有动人的魅力，正如天地间的尤物，呈现的是一种颓废、腐朽的美，是恶之花。

同样是在《子夜》中，对另外两个年轻女性的服饰描写也是很有特色的。作者注重她们作为年轻女性在时尚服饰包装衬托下身体性感特征的描述，甚至具体到性感的部位和器官，比如服饰遮盖下的胸部、乳房，裸露的大腿，鲜红的嘴唇，以及诱惑的体香，等等，给人以他总在以一个男性的视角或远或近地窥视女人身体的印象。男性读者在阅读的过程中，也不断地经受着诱惑。"诗人"范博文一直垂青于吴少奶奶林佩瑶的妹妹林佩珊，二人是表兄妹关系。林佩珊和其姐姐一样天生丽质，体态颀长、秀美，气质高贵单纯，涉世未深，但身无长才，寄寓在吴公馆，将来的生活方式不过是吴少奶奶生活的翻版。尽管范博文苦苦追求，但她却与他保持一种似爱非爱、若即若离的关系，让范博文

始终处于一种饥渴状态。一天他们在兆丰公园的一个僻静凉快的地方乘凉、轻声交谈。作者对林佩珊当时的服饰、体态作了相当细致的描写：

> 林佩珊这天穿了一件淡青色的薄纱洋服，露出半个胸脯和两条白臂；她那十六岁少女时代正当发育的体格显得异常圆匀，一对小馒头式的乳房隐伏在白色印度绸的衬裙内，却有小半部分露出在衬裙上端，将寸半阔的网状花边挺起，好像绷得紧紧似的……①

> 范博文的说俏皮话的天才又活动起来了。林佩珊又一笑，伸了个懒腰，一支臂膊在范博文的脸前荡过，飘出一些甜香。就象有些蚂蚁爬过的范博文的心头，他身体微微一震，便把自己正想说的话完全忘记了。他痴痴地看着林佩珊的长眉毛，圆而小的眼睛，两片猩红的略略张开的嘴唇，半露的白牙齿，发光的颈脖，隆起的胸部，——他看着，看着，脑膜上掠过许多不很分明的意念。②

很显然，林佩珊蒸腾着浓郁青春气息的身体，被从整体到一般，从具象内容到抽象意念，从外显的视像到内在的心像地描写到了：薄纱洋服、胸脯、白臂、乳房、衬裙、长的眉毛、圆而小的眼睛，猩红的双唇……薄纱的洋服隐约闪现出裸露的躯体，轻柔的软衣料映射出女性身体最娇弱的线条和轮廓，精巧而富有韵味的网状花边，这一切使林佩珊成了一首喷发着火焰的情欲之诗。阅读中，读者无法分清引文第一段中哪些内容是范博文看见、感受到的，哪些是作者看见、想象的。实际上，作者有时候

---

① 茅盾：《子夜》，载《茅盾选全集》，第三卷，北京：人民文学出版社，1984年，第151页。

② 茅盾：《子夜》，载《茅盾选全集》，第三卷，北京：人民文学出版社，1984年，第152页。

是跳出文中人物的视野自己在观察、体验和欣赏。当然这可以视为作者自我一种宣泄的方式。作者在写作中描绘人物时，就是在为人物构造身体，构造他（她）们的外在形态，任何具体部位的叙述，在作者看来都具有特别的意义，都和作者的精神、观念有关，与他对写作的对象的体验有关，我们完全有理由说作者是和文中人物一起去观察、体验。

《子夜》还描写了另一个激发男性情欲的对象，即冯云卿的女儿冯眉卿。作者这样叙述道：

> 高跟鞋声阁阁地由外而来，在厢房门边突然停止。门随即漾开，翩然跑进一位十七八岁的女郎；也是一张稍显得狭长了些的脸庞，可是那十分可爱的红嘴唇，不太尖也不太圆的下巴，以及那一头烫成波浪形松松地齐到耳根的长头发，却把脸庞的狭长“病”完全补救了。身上是淡青色印花的华尔纱长旗袍，深黄色绸的里子，开衩极高，行动时悠然飘拂，闪露出浑圆柔腴的大腿；这和那又高又硬，密封着颈脖，又撑住了下颏的领子，成为非常显明的对照。这位女郎看见冯云卿满脸沉闷对着那幅《治家格言》出神，也微微一怔，在门口边站住了；但随即格勒一笑，袅着腰跑到冯云卿跟前娇声说……①

从叙述视点来看，这完全是作者直接叙述，也就是说这是作者眼中的冯眉卿形象。而从叙述文字的节奏，我们又可以感受到作者写作这段时有一种相对轻松超脱的情绪，在用词上也显出了对这个女子的欣赏，比如“翩然跑进一位十七八岁的女郎”“十分可爱的红嘴唇”“行动时悠然飘忽”等等，着力刻画和强调女郎在体态上表现出的青春和美丽。但是这位女郎在服饰上体现出

① 茅盾：《子夜》，载《茅盾选全集》，第三卷，北京：人民文学出版社，1984年，第210页。

了一种保守和开放的矛盾，旗袍极高的开衩，使她美腿诱人，而领子却又高又硬，密封着颈脖，服饰打扮使她看上去很美。若果把这件旗袍作为冯眉卿人物精神和命运的象征物，我们就可以这样来看，尽管她的身体有开放的自由的表象，但是她的头脑和思想却是非常封闭保守的，因此她后来成为父亲经济斗争的工具——美人计的诱饵，委身赵伯韬，但获得的却是假情报，致使其父冯云卿在生意上血本无归，实在可悲又可怜。张爱玲在《谈女人》一文中，对这些都市女人的命运作了精辟的概括，她说："以美好的身体取悦于人，是世界上最古老的职业，也是极普遍的妇女职业。"[①] 总之，茅盾小说中都市女性的这种着装的裸露，也与女性在社会中的生存方式和地位密切相关。她们必须通过刺激男性的情欲，取悦男性，才能从男性那里获得生存的物质条件，这也从更深层次说明，社会进步妇女获得真正的平等、自由依然还是一个极其艰巨而漫长的过程。

这里有一个值得注意的有趣现象是，茅盾在小说中对都市女性尤其是年轻女性的描写往往超过对男性的关注，男性描写总是寥寥几笔，比较简略，而对女性则不惜笔墨，精雕细刻，着意描绘，甚至连服饰之下的肉体部分也忍不住仔细描画。一方面是年轻女性身体自然的曲线本身就是一种美，而女性的服饰在造型和色彩上也较男性服饰更为丰富和引人注目，另一方面也不排除作为男性作者对女性特殊的审美取向。这个问题比较复杂，仍有进一步探讨的价值。

3.3 新感觉派小说家对都市服饰的心理透视

中国的新感觉派的创作，师承法国作家保尔·穆杭，特别是受日本新感觉派作家横光利一、片冈铁兵等人的影响。穆时英是中国新感觉派小说家的代表人物，他小说中的人物，就是在读横

① 张爱玲：《谈女人》，载《张爱玲文集》第4卷，合肥：安徽文艺出版社，1998年，第72页。

光利一的作品，欣赏横光的艺术。横光利一等新感觉派，是在日本20世纪20年代涌现的一个文学流派。第一次世界大战后，日本的城市经济得到迅速发展。但在1920年发生经济危机和1923年关东大地震后，人们又陷入虚无和绝望的境地。“美国式的那种只图瞬间快乐的风气很快弥漫全国。”在这种现实面前，人们感到精神涣散、虚无乃至绝望，新感觉派深切地感受到这一点。他们“尝到近代庞大的社会构造和高速发展的滋味，末梢神经受到异常的刺激。他们所看到的是轰鸣的机器，是令人眼花缭乱的速度。人只不过是挤在这个空间里的一个因素罢了。在这里，精神业已四分五裂的人，感到只是不安和焦躁，于是对现实作了绝望的挣扎。因此，他们这一派的文艺主张没有什么理论根据，只是以素朴的感性认识论作为他们的出发点，依靠直观来把握事物的表面现象，大量使用感性的表达方式，新奇的文体和辞藻。”[①]日本新感觉派的创作倾向，在中国新感觉派作家中，引起共鸣，引发他们对中国都市生活展开自己的探索。

中国新感觉派小说作家以其独特的身份和书写视角，用极富表现力的语言描绘了城市的生活。他们用变化万端的手法表现了复杂的、多变的城市，用不同的画面展示了城市的不同面向。城市的建筑、城市的交通、城市社交、城市的奢靡、城市的阴暗、城市的骚动、城市的浮华……无不一一流淌在他们的笔下。正如刘呐鸥所言：“文艺是时代的反映，好的作品是要把时代的色彩与空气描写出来。”[②] 更为重要的是，他们没有仅仅满足于对城市景象的表层描述，而是在叙述中渗透着他们的理性思考，传达着他们对世界的认识和对城市的感知。在城乡二元对立的思维下观照20世纪中国都市文学，新感觉派小说无疑是这种都市文学书写中具有独特文化品格和审美意义的一支，他们创作中别具一

---

① （日）西乡信纲等：《日本文学史》，佩珊译，北京：人民文学出版社，1978年，第347页。

② 刘呐鸥：《色情文化·译者题记》，上海：上海水沫书店，1928年。

格的话语姿态和言说方式及对都市文化的理性思考，奠定了他们在现代文学史上的都市性地位。纵观整个 20 世纪中国文学，对都市的理性诊断，对都市所表现出来的关切，对都市生活的醉生梦死与苦苦挣扎的描摹，新感觉派都是着力最多、影响最大的文学流派，其虽短暂却极为卓越的文学生命，拓宽了现代文学的表现领域和话语运用的空间。都市，是新感觉派作家赖以生存的时空背景；上海，是这个时空背景中最耀眼的一颗明珠。翻开新感觉派作家的作品，扑面而来的就是这种浓郁的都市气息和 30 年代那种特殊的文化色彩。尤其是 30 年代的上海——“造在地狱上的天堂”首先成为关注的焦点。上海不仅仅是中国经济的绝对中心，而且随着文化中心南移，它很快又成为充满活力和刺激的新的文化中心。这是一个奇特的，具有混合气质的城市，是一个五光十色，沓杂缤纷的国际大都会。从旧时代的繁荣直接触摸上现代的西方文明，在落后沉寂一如几千年不变样的汪洋大海般的传统农村的包围中，殖民地化的大都市——上海，像神话和梦魇一般夸张的豪富、像梦幻一般地将物质的无限富足及其辉煌灿烂的魅力尽力展示在人们面前。人们高速度、快节奏、夜以继日地尽情享用着这些现代文明所带来的消费品，新的生产方式创造了物质的上海。不同的存在形式表述了人们眼中不同的上海，也极大地刺激和丰富了上海的内涵，照亮了人们的眼睛，给人以强烈视觉冲击和心灵碰撞。应该说，作为殖民地化消费性的大都市，上海的繁华是异常畸形和脆弱的，充其量不过是帝国主义在华势力的一种更加隐秘的扩张，充满了内在的巨大反差和张力，充满了末日将临的危机感。同时，西方文化的移植，西方思维方式的运行，又带给人们理性的观察。在这种背景下看上海现代派作家，他们生于斯长于斯，都市培养了他们的新感觉，其繁华与骚动，犹如一股遏制不住涌动着的潜流，以一种强劲之势影响着他

们的生活节奏、生存方式以及新的审美体验。①

中国新感觉派作家对于现代都市文学的发展是有所探索的，同时也潜隐着矛盾和苦闷。他们小说的抒写姿态自然没有京派那样的持重、超然，却绝无封闭意识，也没有社会剖析派那样具有理性意识和对历史规律的探索精神，当然更不会像沈从文那样以“乡下人”的目光来打量都市的伦理风尚，也与善于描绘北京市民百态的老舍笔下古都的世态风俗有明显的差异。新感觉派作家的艺术天地显然是属于上海的、现代的。他们的小说具有现代都市漩流中的洋场意味，所追求的就是他们所领悟和感觉中的大上海的喧嚣和躁动不安的情思。② 他们对上海这种“造在地狱上面的天堂”不无诅咒，然而，在社会动乱中他们所感觉到的却是那些错杂纷乱的人生表象。焦躁、不宁、虚无、颓唐，都市病的诸多症状构成他们的神经视网膜上的焦点，构成难于排遣的愁云暗雾。穆时英的小说《上海狐步舞》所展示的正是这种意象。充塞作家感官的是舞厅、妓女、暗杀和淫欲。在物欲横流中，穆时英借《黑牡丹》中女主人公之口表达这样的感叹：“我们这代人是胃的奴隶，肢体的奴隶……都是叫生活压扁的人啊！”“我是在奢侈里生活的，脱离了爵士乐，狐步舞，混合酒，秋季的流行色，八汽缸的跑车，埃及烟……我便成了没有灵魂的人。那么深深地浸在奢侈里，抓紧着生活，就在这奢侈里，在生活里，我是疲倦了——”③ 应该说，都市是近代文明的产物，是人的创造。然而，曾几何时，它却使人成为它的奴隶，构成物化人的囚笼。这一切，对于新感觉派作家来说，可能并非是意识分明的，但却构成他们审美感受的艺术结晶。他们在对文本中都市人物的服饰进

① 参见李俊国《中国现代都市文学研究》，北京：中国社会科学出版社，2004年，第54～55页。

② 参见孙中田：《穆时英与中国新感觉派小说》，载《穆时英小说全集》，长春：时代文艺出版社，2000年，第5页。

③ 穆时英：《黑牡丹》，载严家炎编《新感觉派小说选》，北京：人民文学出版社，1987年，第196～197页。

行感受和表现时，不是对服饰外部现实的单纯摹写和再现，而是将对服饰的感觉、心理外化，创造出一种具有强烈主观色彩的服饰形象。他们常常将人物的视觉、听觉、嗅觉、味觉、触觉客体化、对象化，从而打破了传统文学对服饰的感知方式和表现方式，获得了对现实人生的独特体验和把握，使服饰既成为服饰主体形象和精神的表征，也成为服饰感受体验者（观察者）内在生命和欲求的表征。对此，我们拟从服饰感觉的流通与服饰注视中的欲望等方面来讨论。

3.3.1 服饰感觉的流通

文本重视服饰的表意功能，将具有都市现代文明风格的服饰，作为显示都市现代文明的重要标志性因素，同时也注重表现文中人物对服饰符号的感受、体验和运用。严家炎在《论新感觉派小说》中认为，“新感觉派作家不愿意单纯描写外部现实，而是强调直觉，强调主观感受，力图把主观的感觉印象投进客体中去，去创造对事物的新的感受方法，创造所谓由智力构成的‘新现实’”[①]。所以我们在阅读文本时，常常会发现一些新的语言表达方式和新的辞藻，在对服饰的描写中，也力图使描写对象获得生命并显示作者的独特个性和感受。

我们探讨现代都市服饰及其感觉的世界，就是要以此来考察所谓的现代性是如何通过服饰这一日常生活显在的形式逐步渗透的，如何逐步在普通市民的思想和灵魂中生成的，它所形成的物质世界，作为一种特殊的新的文化形式意义何在。很显然，上海已经是一个局部现代化程度较高的大都市，在资产阶级和中产阶级中，物质生活的现代化已经是很常见的现象。伴随着物质生活的现代化而来的所谓的“现代病”，也日渐成为显在的问题，成为社会现代性的负面结果。这在穆时英的小说《白金的女体塑像》中可以得到印证。小说讲述了一位按资产阶级的标准塑造出来的资产阶级太太，由于纵欲过度而致身心衰弱，疑为贫血病，

① 严家炎：《严家炎论小说》，南昌：江西高校出版社，2002年，第138页。

遂到一家私人诊所进行紫外灯照射治疗。负责治疗的谢医师是一个信奉基督教，生活讲究，外表体面，洁身自好，工作有规律，开着时尚跑车，生活富裕的中产阶级标准男性，而且是中年的独身汉。他每天总是穿着"整洁的黑西装"到诊所上班。当他知道第七位是女病人时，却忍不住产生了联想。接着呈现在他面前的女体使这个基督徒心猿意马，乱了方寸，于是他以"色眼"积极考察和感受他的女病人的身体：

> 窄肩膀，丰满的胸脯，脆弱的腰肢，纤细的手腕和脚踝，高度在五尺七寸左右，裸着的手臂有着贫血症患者的肤色，荔枝似的眼珠子诡秘地放射着淡淡的光辉，冷静地，没有感觉似地。
>
> ……
>
> 和轻柔的香味，轻柔的裙角，轻柔的鞋跟，同时走进这屋子来坐在他的姜紫色的板烟斗前面的，这第七位女客穿了暗绿的旗袍，腮帮上有一圈红晕，嘴唇有着一种焦红色，眼皮黑得发紫，脸是一朵惨白的白莲，一副静默的，黑宝石的长耳坠子，一只静默的，黑宝石的戒指，一只白金手表。[①]
>
> ……
>
> 她很老练地把胸襟解开，那里边是黑色的亵裙，两条绣带娇慵地攀在没有血色的肩膀上面。他用中指在她胸脯上面敲了一阵子，在把金属的听筒按上去的时候，只觉得左边的腮帮儿麻木起来，嘴唇抖着，手指僵着，莫明其妙地只听得她的心脏，那颗陌生的，诡秘的心脏跳着。过了一会才听见自己说：
>
> "吸气！深深地吸！"
>
> 一个没有骨头的黑色的胸脯在眼珠子前面慢慢儿的膨胀

① 穆时英：《白金的女体塑像》，严家炎编《新感觉派小说选》，北京：人民文学出版社，1987年，第259页。

着，两条绣带也跟着伸了个懒腰。

又听得自己在说："吸气！深深地吸！"

又瞧见一个没有骨头的黑色的胸脯在眼珠子前面慢慢儿的膨胀着，两条绣带也跟着伸了个懒腰。[①]

在上面的引文中，除了对女体类似电影特写式的描述外，还富有意味地描写了属于服饰内容的"轻柔的香味""轻柔的裙角""轻柔的鞋跟""暗绿的旗袍""一副静默的，黑宝石的长耳坠子""一只静默的，黑宝石的戒指"和"一只白金手表"，这里呈现的已不完全是纯粹的视觉形象，而是融入观察者（谢医师和叙述者）情感和欲望后的心像，饱蘸着他丰富的感觉，要不那香味、裙角、鞋跟怎么会是"轻柔的"？那黑宝石的长耳坠子和黑宝石的戒指，怎么又会与"静默的"这个描绘声音的词语联系在一起？这显然是谢医师在这个谜一样女体的吸引、控制之下，视觉与听觉以及触觉等各种感觉相互流通，这些感觉就是他对这个女人肉身全身心的感受和接纳。他的眼中挤满了女人肉体形象，而这肉体形象是通过服饰勾画和暗示出来的。谢医师作为一个以解除他人病痛为职业的人，由于社会职业的特殊性，使他有权利和机会如此大胆的直接审视任何一个病人的躯体，这种被设定和授予的特权经全体社会认可后，病人就会心甘情愿地接受这种审视，把自己身体的尊严和秘密向医生们开放。这种私密性的个人身体存在的开放状态，无疑是为了获得医生的审查和救助，获得对自己有益的东西。这种敞开，也就意味着对医生有益性的信赖。然而，医生是否能够对病人做到百分之百安全可靠，有益无害呢？谢医师在审视眼前这个年轻的女体时，完全不是医生审视病人的方式和态度，而是一个男人在审视一个对他有吸引力的女人的身体，他的观察是欣赏的、大胆的、恣意的，而且具有生动

① 穆时英：《白金的女体塑像》，载严家炎编《新感觉派小说选》，北京：人民文学出版社，1987年，第260～261页。

的联想，比如他对女人呼吸时亵衣上绣带的动态的精细观察和体验感受，我们可以看出一个所谓的清教徒在情欲面前的崩溃。

这个女病人的丈夫是资本家，属于所谓的都市上等阶级，她的服饰都是昂贵的、高级的，鲜明地标示出她所处的经济阶层，和身份是一致的。她是现代资本家所塑造的满足资本家肉欲的玩物和工具，是资本家炫耀其胜利的战利品。正是资本家占有了大量的物质财富，才能够凭借财富的力量去占有美丽的女人，并按照他们自己的审美趣味和要求去塑造女人，因而这些女人便以昂贵、高级、数量以至稀有的服饰作为彰显财富的手段。以女人服饰所体现的财富，来暗示女人背后的男人——资本家或中产阶级的富有和奢华。既然，具有美丽身体的女人不过是资本家豢养的玩物，而女人们自愿成为这样的玩物，那么女人特别是都市资本家的女人们就毫无主体性可言。她们徒有美好的躯壳和外表，却没有灵魂。谢医师所看见的这个女人，只有女人的肉体和服饰，她任他审视，任他窥探她的隐私，任他随意摆布，他认为这是一个“白金的人体塑像！一个没有血色，没有人性的女体，异味呢。不能知道她的情感，不能知道她的生理构造，有着人的形态却没有人的性质和气味的一九三三年新的性欲对象啊！”[①]。谢医师作为文中的主人公之一，他对这个女人身体和服饰的观照采取的是异性视角和玩味的态度，而这个女人激活了他的情欲。此后，这个一向清心寡欲的清教徒开始向女人献殷勤，甚至结了婚并有了自己豢养的太太，他的行为和变化，也反映了所谓现代都市男女之间的关系都不过是或明或暗的金钱、情欲的消长与纠缠。

再如《夜》里，穆时英叙述了一位厌倦了四海飘零生活的远洋水手，在一家舞厅独个儿喝酒时遇到了一位同样寂寞的姑娘，他们同病相怜，相互倾吐各自无家可归的飘零之感，双方由怜生

① 穆时英：《白金的女体塑像》，载严家炎编《新感觉派小说选》，北京：人民文学出版社，1987年，第266页。

情，最后到一家旅馆同居。小说叙述了当那水手独自在舞厅的角落里喝着闷酒时，发现“右手那边儿桌上有个姑娘坐在那儿，和半杯咖啡一同地。穿着黑褂子，束了条阔腰带，从旁边看过去，她有个高的鼻子，精致的嘴角，长的眉梢和没有擦粉的脸，手托着下巴颏儿，憔悴的头发和鞋跟是寂寞的。”① 无论是文中的远洋水手还是叙述者本人，实际上都在体味着女人服饰和情态所传达出来的孤独、无聊。女人的“黑褂子”“没有擦粉的脸”，在服饰上无心刻意打扮来引起别人的关注，而且选择在舞厅角落里，一个人喝着咖啡，可见她并没有期待什么，只是寂寞无主，郁郁寡欢。在这个现代都市最具代表性的寻欢作乐的场所，这种表现显然是不相宜的。这就形成强烈的对比，使得水手和女人对自己的寂寞体验就更为深切，之所以他能够感受到“憔悴的头发和鞋跟是寂寞的”，是因为主人公或叙述者用憔悴寂寞的心和眼在观察、体验对象，在强化这种生命的感受，正应了王国维《人间词话》中所谓“以我观物，则物皆著我之色彩”② 这一说法。显然，这是一种在大都市茫茫人海中所感到的寂寞，这是一种在人造的快乐甚嚣尘上中灵魂的寂寞，都市并没有成为普通人灵魂栖居的家园，这就是都市的病态。当然，读者还可以从《上海的狐步舞》《夜总会里的五个人》《街景》等作品中举出很多服饰方面类似的例子来说明都市的病态。

3.3.2 服饰注视中的性聚焦

在讨论新感觉派小说的女性服饰形象时，有一点必须要引起重视，就是新感觉派由于受弗洛伊德精神分析学理论的影响，非常注意展示文中男性人物对女性人物的服饰形象的注视，并在这种注视中展现男女主人公的性意识。精神分析学的注视理论认为，男性观察者在追求视淫快感的过程中将注视对象物体化，因

① 穆时英：《夜》，载严家炎编《新感觉派小说选》，北京：人民文学出版社，1987年，第188页。

② 王国维：《人间词话》，上海：上海古籍出版社，1998年，第1页。

此，注视的出发点就是一种“正常”的男性观点。换句话说，这种观察形式使妇女被表现为或被视为男子异性恋的性欲对象。这种说法认为所有的观看行为都以心理冲动为基础，而这种心理冲动的基本机制是性欲。我们在前面的分析中实际上已经或多或少地采用了这种理论的基本观点。

丹尼尔·贝尔在《资本主义的文化矛盾》中指出，“在过去，满足违禁的欲望令人产生负罪感，在今天，如果未能得到欢乐，就会降低人们的自尊心。”① 现代都市的商业文化刺激人们崇尚社交，它消解着传统的伦理而代之以享乐主义。传统的道德规范在都市享乐主义面前已成为明日黄花，穆时英在《上海的狐步舞》中宣称：“在这儿，道德给践在脚下，罪恶给高高地捧在脑袋上。”都市男女交往的现实性与短暂性特征又使这种享乐行为多半集中在都市男女的性问题上，按施蛰存的说法，“都会的人，现代的人，你知道，一个青年，一定是好色的”。(《花梦》) 都市男女快速聚散，其中昭示的就是在物质与时尚多变的情况下，人们历史感的丧失，一切都在此时此地的实用感官中证明价值的文化意义。于是在反理性的放纵行为中，人们失去了自我，本我就赤裸裸地呈现出来，人被情欲异化为非人。在新感觉派作家中，刘呐鸥对男女之间肉欲的游戏表现得最为丰富，他的《游戏》《风景》等作品中的人物，似乎除了肉欲游戏，就无事可做了，而人物特别是女性人物的服饰往往成为宣示肉体的媒介，或者刺激情欲的道具，显示了现代都市人生活的糜烂。穆时英《骆驼·尼采主义者与女人》中男主人公抽着骆驼牌香烟，想着尼采的格言，认为灵魂是骆驼，咒骂女人，但经过咖啡厅，看见“在一条嫩黄的裙子下一双墨绿的鞋上织着纤丽的丝的脚”，他似乎立即得了某种召唤或者暗示，便不由自主地踱了进去。高高兴兴地做了女人的“奴隶”。他很快就扔掉了“骆驼”，嘲笑尼采是阳痿

① （美）丹尼尔·贝尔：《资本主义的文化矛盾》，赵一凡，蒲隆，任晓晋译，北京：生活·读书·新知三联出版社，1989年，第119页。

症，没有体验过女人的妙处。这些描写是极具戏剧性和讽刺性的，显示出作者对现代都市人人性的深刻洞悉。

施蛰存的《梅雨之夕》写的是一个公司职员在梅雨季节的一天散工后，恰逢大雨，经过一番激烈的思想之后，主动将自己的伞与一个素不相识的少女共用，二人并行于雨中，直至黄昏雨停。男子本欲继续送少女回家，少女却毫无留恋地离他而去，消失在黄昏里。男子若有所失地回到家中。文中有这样一段涉及服饰的文字：

> 虽然在屋檐下，虽然没有粗重的檐溜滴下来，但每一阵风会得把凉凉的雨丝吹向我们。我有着伞，我可以如中古时期骁勇的武士似地把伞当作盾牌，挡着扑面袭来的雨的箭，但这个少女却身上间歇地被淋得很湿了。薄薄的绸衣，黑色也没有效用了，两支手臂已被画出了它们底圆润。她屡次旋转身去，侧立着，避免这轻薄的雨之侵袭她底前胸。肩臂上受些雨水，让衣裳贴着了肉倒不打紧吗？我曾偶尔这样想。①

很显然，少女的服饰和肉体形象已经融入了公司职员和作者自己的感受，“薄薄的绸衣，黑色也没有效用了，两支手臂已被画出了它们底圆润”，这种陈述当是以细致的观察为基础，加之个人生活经验的掺入，对女性身体的欣赏，读者完全可以看出这个职员对眼前这个女性身体是玩味的态度，所谓“两支手臂已经被画出了它们底圆润”！这种感受与职员的修养有极大的关联，文中有他关于这个少女产生的联想，如他想到了日本画师铃木春信《夜雨宫诣美人图》中的女子形象，想到古人“担簦亲送绮罗人”的诗句。这个职员还细心观察到“她屡次旋转身去，侧立

① 施蛰存：《梅雨之夕》，载严家炎编《新感觉派小说选》，北京：人民文学出版社，1987年，第21～22页。

着，避免这轻薄的雨之侵袭她底前胸。肩臂上受些雨水，让衣裳贴着了肉倒不打紧吗?”为什么在这里雨也变成了“轻薄之雨”，因为接触或者沾湿了少女前胸，就是轻薄的吗？这里，可以看出职员对女性性感部位的特别关注和敏感。由于对这个少女身体的过分的关注，因此，他进一步联想到这些雨水会给这个女体带来的后果，“肩臂上受些雨水，让衣裳贴着了肉倒不打紧吗？我曾偶尔这样想”，好像是在担心，是一种无私的关怀，实际上，却是力比多的驱使。所以这种饱蘸着丰富感受的服饰话语，极具个性特色，把都市男女内心隐秘的欲望一一呈现。

新感觉派作家都深受都市环境的熏陶和影响，对物质的迷恋和向往，使他们对物质的都市有倾向性情结；对于西方文化的欣然接受和浸淫其中，又使他们对文化的都市充满了忧虑和疑惧。他们非但是典型的都市中人，而且他们的作品也极为“城市化”——以现代大都市为出发点和依归。他们所模写的人物，也多是生活在现代都市这个特殊的生活空间，以都市这个畸形繁荣的殖民社会物质条件和特殊复杂的生活方式为背景，进行着欲望的生长、交流和熄灭。服饰在很多时候成为欲望的暗示，服饰叙事变成了欲望的书写，只不过有的显得直接、暴露，有的显得曲折、含蓄。比如施蛰存《魔道》写了“我”对陈夫人的印象：

> 晚餐的时候，陈夫人穿了一件淡红绸的洋服。但因为X州的灯，电力不足之故，黄色的灯光照映着，使她底衣裳幻成了白色的。这白色——实在是已经超于真实的白色，这是使人看不定的神秘的白色。
>
> 我坐在她对面，陈君坐在我们底旁边。
>
> 当我吃到一片陈君园里的番茄的时候，我忽然从陈夫人身上感到一重意欲。这是毫无根据的，突然而来的。陈君夫人是相当的可算得美艳的女人。她有纤小的朱唇和永远微笑着的眼睛。但我并不是这样地一个轻薄的好色者。我从来不敢……是的，从不曾有过……但是，今天，一眼看了她紧束

着幻白色的轻绸的纤细的胴体，袒露着的手臂和刳得很低的领圈，她的涂着胭脂的嘴唇给黄色的灯光照得略带枯萎的颜色，我不懂她是不是故意穿了这样的衣服来引诱我的。我再说一遍，我是怀疑她是不是故意穿了这件衣服的，至于引诱，当然我不说她是故意的。因为有许多女人是会得连自己也没有意识到地诱引了一个男子的。

我觉得纳在嘴里的红红的番茄就是陈夫人底朱唇了。我咀嚼着，发现了一种秘密恋爱的心酸的味道……①

读者在这里可以看到的只是都市男女情欲的煎熬。“我”对陈夫人的性感的服饰观察、感受细致入微，在视觉、听觉之外，还有持续不断的联想、幻想，甚至还有味觉，把都市人的情欲表达得丝丝入扣，淋漓尽致。

同样是施蛰存的小说《春阳》，对情欲的表达，就显得更细腻、雅致，也更曲折些。为了财产守寡多年的昆山的婵阿姨，到了春阳和煦的上海南京路上，她看见：

来来往往的女人男人，都穿得那么年轻，那么样美丽，有那样小玲玲的，这使她感觉到自己底绒线围巾和驼绒旗袍的累赘。早知天会这样热，可就穿了那件雁翎绉衬绒旗袍来了。心里划算着，手却把那绒线围巾除下来，折叠了搭在手腕上。②

十二三年前，婵阿姨的未婚夫忽然在吉期以前七十五天死了。那时候，婵阿姨是个健康的小姐，经过两天两夜的考虑之后，她决定抱牌位成亲而获得了夫家三千亩田产的合法继承权。

---

① 施蛰存：《魔道》，载严家炎编《新感觉派小说选》，北京：人民文学出版社，1987年，第121页。

② 施蛰存：《春阳》，载严家炎编《新感觉派小说选》，北京：人民文学出版社，1987年，第245页。

然而她毕竟是健康的活人，她也会感到寂寞，也想到过寻一个男人来结婚。不过为了拥有那巨额的财产，她压抑了自己的欲望。被压抑的欲望是不会消失的，一有机会就会抬头，让她心烦意乱，让她想起那些属于青年人本能的欲望和快乐。她在与南京路上的青年男女比较中，发现了自己生命中的缺失，也激活了她被压抑的欲望。所以，后来在一家饭馆——冠生园的楼上，忍不住对同楼就餐的一个幸福家庭的丈夫——一个文雅的中年男子偷偷凝视，并产生一系列与之热恋的幻想。这男子使她联想起银行那个为她保管保管柜钥匙的年轻职员，于是她把性幻想转移到了这位银行职员身上。她急匆匆地赶到银行，以开保管柜为名，再见那职员，当职员热情地要为她打开保管柜时，她又觉得没有必要了。因为她已经见了这个年轻的职员，并和他谈了话，感受了他的气息，秘密地满足了自己的性幻想，缓解了内心情欲的焦渴和冲动。所以，婵阿姨的服饰在这里功能上出现了转换：线绒围巾和驼绒旗袍，在乡下是富豪之家的服饰上品，同时也是三十年代流行的女性服饰，婵阿姨的穿着完全是彰显式消费，既显示了自己乡下富豪身份，也显示了自己迥异于一般的乡下女人的时尚品味，她的服饰定位于显富和时尚，这表明她对生活的满足和自信。她正是带着这种满足和自信从乡下来到上海这个大都市，甚至到南京路来取存款也是她这种满足和自信的体现。然而，当她在南京路遇见那些年轻、美丽、时尚的男女时，在比较中发现和意识到自己的落伍与迟暮，她的满足和自信便迅速土崩瓦解了。于是，她把绒线围巾除了下来。她的思维和感觉转移到了与年轻相关的生命和生理活动——男女、婚姻、家庭当中去了。而引发这种转变的媒介，就是上海都市男女富于青春气息的服饰和婵阿姨心中自己保守落后的服饰，前者昭示青春与时尚，后者昭示迟暮与落伍，二者在婵阿姨心中自然不可同日而语。当然最终消解她心中的焦渴和欲念的，还是她对金钱的爱。在回家的车上，她清点着一天的花销，沉浸在金钱的计算中，忘记了生命的烦恼。生命本身的冲动和理想形式完全被金钱禁锢，她的悲剧是金钱所

造成的。她生命的欲望，犹如潮水般不期然地涌来，又悄然消退。

新感觉派小说旨在深入人的内心，发掘人的潜意识特别是性意识，同时努力塑造或者恢复人的感觉世界，揭示在现代都市文明笼罩下的病态情欲和扭曲人生。由于它的指向是为了反映现代都市中现代人的生存状态，所以在人物设计和造型上力求体现都市生活的特色，如现代企业的职员、经理、妓女、舞女、军人、外国人，高档的时装、浓郁香水，城市中代表近代工业文明的高楼、汽车、电车，娱乐场所中的酒吧、跳舞厅、咖啡馆、跑狗场、赛马场、港口以及声、光、化、电，等等，使城市成为一个令人又爱又恨的巨大怪兽。在城市里，各种欲望在发酵，物欲横流，人欲横流，互相之间成为彼此猎取或利用的对象。在人与人，人与物的聚散离合之间，蒸腾着、耗散着生命的热力，演绎着无可救药的人世的苦乐悲欢，展示着生命复杂的面向。同时，由于新感觉派小说注重人物的内心体验的表达，它对人的深度考察就是此前的小说不可望其项背的。同时，现代人的外在服饰形象也是他们注视和刻画的重点。在新感觉派小说中，所塑造或展示的现代人形象，他（她）既是随着现代城市文明生长起来的新新人类，又是一个很不和谐、很不完美有很多与生俱来的毛病的病人。总而言之，新感觉派小说关注人的细微感受和深层心理，关注人物的外在服饰形象，从根本上讲，就使人物外表、人物自我得到重视的程度大大提升。毫无疑问，这种对人的深入研究和表现，这种深刻的探索和反省精神，是一种重大的进步，具有不可抹杀的价值。

3.4 华服美饰下的苍凉：张爱玲对都市人生的女性视角

对于服饰话语的理解和运用，在四十年代众多作家的个人生活和文学作品中，张爱玲是独树一帜的。奇特的样式，冲突的色彩，张扬的个性，是张爱玲独特的服饰话语；其小说花大量笔墨精心描写人物服饰，关注沉淀在服饰中的文化底蕴，以服饰的变

化来展示人物处境、心态、情绪，暗示人物命运，在当时也是不多见的。作为一个创造和运用服饰话语的大师，张爱玲用她精细的笔触为我们绘制了一幅幅生动传神的现代都市富贵之家女性的服饰图画，既显示了着装者对服饰内涵和功用的把握，使服饰成为主体精神的表征，又传达出作者对现代都市人生独特而深刻的理解，表现出无限的苍凉感。同时，对现代都市乃至现代文明中人物命运悲剧性的深刻揭示，使她的小说在社会现代化进程的大背景下，成为一种独特的存在，并在思想和审美现代性方面达到了相当的高度。而她在这个重大问题上的女性视角，也为现代文学提供了新的观察。

3.4.1 “生命是一件华美的袍”：张爱玲独特的服饰体验

张爱玲出生于豪门贵族家庭，但由于父母不合，她没有童年的快乐，没有撒娇的处所，没有温暖的庇护。她遭受伤害、冷落的心理常常想引人注意，受压抑的情绪往往渴求释放，这一切反而造成她向亢奋发展，藐视一切，在自由、独立、自尊中寻找慰藉和满足，于是便理解了“生命是一件华美的袍，爬满虱子”[①]。父母离异后，父亲又娶了姨太太，张爱玲阴郁的生活并没有因此得到改观，她只能拣继母的旧衣服穿。后来与继母不合被父亲毒打，她便逃出了那个充满腐朽气味的旧家庭。离开了父亲到母亲那里，母亲的拮据、挑剔、新派，使得张爱玲同样找不到感情妥帖的依靠。青春时代的张爱玲穿着穷酸土气，这些生活和情感经历，在她早熟的心间形成难解的情结。张爱玲很小时候就记得母亲经常和姑姑一起上街买了漂亮的衣料回来，在镜子前比划试样子，有时候还自己裁衣服做合自己心意的漂亮衣服，为了穿这些漂亮的衣服，她盼望着自己快点长大，为了漂亮的衣服可以穿久一点，她又盼望日子过得慢一些。儿时的耳濡目染使她对着衣具有相当的敏感性。穿衣、穿漂亮的衣服在她心中形成了复杂难解

① 张爱玲：《天才梦》，载《张爱玲经典全集》，长春：长春出版社，2002 年，第 2 页。

的情结。一旦有条件，张爱玲就会毫不犹豫地满足自己。成名以后，在现实生活中，她用自己的奇异服饰来自慰、炫耀、张扬；在文学作品中，用人物的服饰来宣泄、释放。1943 年春，张爱玲带着她的第一部小说的手稿拜见周瘦鹃时，身穿鹅黄缎半臂旗袍。那时默默无闻的张爱玲服饰普通而平稳，但显得清清爽爽。当她的作品在《紫罗兰》登出后，她又写了《心经》这篇小说，并把眼光瞄向文坛影响更大、读者更多的刊物《万象》。去拜见时任《万象》杂志编辑的柯灵时，她的服饰色泽淡雅，穿着丝质碎花旗袍，不像她平时那样打扮得花枝招展，光彩照人。此时的服饰正说明了张爱玲处处以谦虚、内敛的姿态出现。当张爱玲的读者群不断扩大的时候，她才思喷涌，作品不断发表，声誉随之而来，她的服饰风格也发生了很大的变化，成为人们关注和议论的对象。独立不羁的性格使她远离时尚而刻意地穿着古装。在上海会见朝鲜女舞蹈家时，张爱玲穿的是桃色的软锻旗袍，外罩古铜色背心，缎子绣花鞋，长发披肩。1944 年张爱玲出席自编话剧《倾城之恋》的公演时，穿一袭齐膝的旗袍，外套一件仿古短外套，旗袍水红色绸子，衣袖很宽，袖口用黑缎镶边，右襟下绣卷舒的白云或如意，富丽与古雅，有贵族遗风。

事实上，张爱玲也接纳西方服饰，一次她穿着一件柠檬黄袒胸露背的晚礼服，满身的香气，戴着手镯项链，满头珠翠，盛装打扮，像大胆开放的西方女郎，现代感十足，娇媚而有活力，表现了张爱玲和西方的生活方式接轨的心理特征。抗战胜利后，由于婚变和政治立场问题，张爱玲由红极一时而顿入沉默、窘迫，在服饰上便是“灰暗无色彩”的。这时她的感觉是突兀、不安和尴尬，在她的《华丽缘》中就可以感觉到她与华丽无缘的生活现状，和与华丽相随的爱美之心。1950 年张爱玲出席上海召开的第一次文学艺术界代表大会时，坐在后排，在一片灰蓝中山装的代表中，她身着旗袍，外面罩了件网眼的白绒线衫，显得非常突出。以服饰话语来表征自己的态度、立场，同时隐隐透出搭配的精致婉约，有个性的风格中时常流露出怀旧的调子，这便是张爱

玲。此时张爱玲的服饰话语中流露出她痛恨类同，不甘平庸，不能容忍千篇一律的单调枯燥的面孔，她对于境由心造的人生哲理有着异乎寻常的领悟力，并将之发挥得淋漓尽致。在她的人生理解中服饰御寒的功能已退到第二位，取而代之的是更强调社会场合的自我炫耀。服饰是她生命中最可靠的代言。新中国成立初期，全国最时髦的装束是男女一律的蓝布或灰布中山装，张爱玲在这样的环境中为求和谐也只好衣着平淡一点。从前那些费尽心思设计出来的衣服也没有亮相的舞台了。衣着是时代变迁的缩影，衣着的变化随时代的转换是如此的壁垒分明，对应于“不愿做男子，就为了享受穿红着绿的乐趣”的宣言，所以她走了，这也许就是她后来离开大陆的一个内在原因。一到香港她马上又旗袍短袄、红绸黑缎，极度放恣地穿戴起来。[①]

文学是社会生活的反映，一个作家的创作往往是其人格、自我性灵的写真。作家的经历、遭遇及其性格影响着她理解世界、承受文化、表达自我的方式、角度、程度和态度，创作形态的形成便是作家文化和审美趣味的自觉性选择。在中国现代文学史上，没有哪位作家像张爱玲那样津津乐道地谈服饰，关注服饰。正如夏志清在《中国现代小说史》中所指出的那样，“张爱玲在《传奇》里所描写的世界，上起清末，下迄中日战争，这世界里面的房屋、家具、服装等等都整齐而完备……至少她的女角所穿的衣服，差不多每个人都经过她详细描写，自从《红楼梦》以来，中国小说恐怕还没有一部对闺阁下过这样一番写实的功夫”[②]。张爱玲以服饰为视点，为我们创造了一个个服饰华丽但生命苍凉的都市女性生活世界。

3.4.2　暴露阴暗人性

张爱玲对都市人生有着深刻地观察和体悟，用服饰表征人物

① 参见付静《华丽苍凉，参差对照——张爱玲的奇装炫人及作品中的衣饰》，载《周口师范学院学报》2004年第1期。

② 夏志清：《中国现代小说史》，上海：复旦大学出版社，2005年，第259页。

情绪、心态，揭示现代都市中那些体面女性内心的阴暗和人性的扭曲，是她小说的一个重要内容。《金锁记》女主角曹七巧出场时，"那曹七巧且不坐下，一只手撑着门，一只手撑住腰，窄窄的袖口里垂下一条雪青洋绉手帕，身上穿着银红衫子，葱白线香滚，雪青闪蓝如意的小脚裤子，瘦骨脸，朱口细牙，三角眼，小山眉。"[①] 寥寥几笔，从她的着装款式和行为举止中都流露出霸气、俗气。这时的曹七巧攀高枝嫁到了大户人家，有了一个患骨痨病的丈夫，各种欲望得不到满足，对于未来，对于家庭，对于自己的命运尚存一些合乎人之常情的愿望；当曹七巧失去了季泽，失去了青春，被黄金枷锁牢牢地套住之后，这时"只见门口背着光立着一个小身材的老太太，脸看不清楚，穿一件青灰团龙宫织缎袍，双手捧着大红热水袋，身边夹持着两个高大的女仆。门外日色黄昏，楼梯上铺着湖绿花格子漆布地衣，一级一级地上去通入没有光的所在。"[②] 这时的曹七巧所有的希望都没有了，疯狂怨毒，浑身充满了鬼气和报复。小说结尾写了曹七巧似睡非睡横在烟铺上，摸索着腕上的翠玉镯子，徐徐将那镯子顺着骨瘦如柴的手臂往上推，一直推到腋下。曾经套过滚圆胳膊的翠玉镯子与眼下枯瘦的手臂之间形成对比，不变的色泽温润的玉，已经显得过于圆大，可以在手臂上自由滑动的玉，它显示出曹七巧的衰朽，她的青春一去不复返了。这让曹七巧不能不回想起自己年轻时候的美丽和幸福，她为金钱已经错过了太多可以活得比现在幸福的机会，不觉流下了老泪。因此，作为服饰之一的翠玉镯子，实际上反衬和暗示了主人公生命的不幸和衰朽。但读者在这里更多的体悟到的是：一切人生不幸均缘于华服美饰之下阴暗的心理和卑下的灵魂。

在短篇小说《封锁》中，服饰话语主要是从外在服饰的整饬

① 张爱玲：《金锁记》，载严家炎，孙玉石，温儒敏编《中国现代文学作品精选》，北京：北京大学出版社，2002 年，第 549 页。

② 张爱玲：《金锁记》，载严家炎，孙玉石，温儒敏编《中国现代文学作品精选》，北京：北京大学出版社，2002 年，第 571 页。

体面和内心道德的脆弱崩坏来组织和结构的。张爱玲是表现日常生活的大师，服饰话语在她的小说作品中也成为日常生活的表现者。她对人物服饰极为敏感，对服饰审美异样地痴迷，常对人物服饰作静态的观照和玩味，也通过服饰暗示人物性格、情绪，甚至提供人物活动的深度背景。小说叙述了抗战期间的上海市区内，因日军空袭而被迫临时停止行进的一辆电车上，一对偶然邂逅的男女之间所发生的暧昧情感。男主角吕宗桢，是上海华茂银行会计师，有妇之夫，女儿已十三岁。女主角吴翠远上海某大学英文助教，二十六岁，待嫁。二人对各自目前的生活均感倦怠不满，不过是在竭力维持和家人的关系罢了。他们必须回到自己现在栖身的家里去，继续扮演各自既定的家庭角色。他们的外表是体面的，心是空虚的、荒凉的，他们的心灵渴望越轨出位，以激发身心的活力与愉悦。他们的欲望是符合人性的，却于道德有损，于社会秩序有害，于现有的稳定生活有害，这一点他们知道，所以这短暂偶遇碰出的火花便迅速熄灭，各自带着冒险的惊喜和失却的遗憾奔向自己的目的地。

对吕宗桢的服饰描写非常简括，是通过他自己的心理活动的具体内容来呈现的。吕宗桢坐在电车的角落，手里提着遵照夫人要求在银行附近面食铺买的菠菜包子，觉得不方便而且有失身份，心里埋怨：

> 女人就是这样！弯弯扭扭最难找的小胡同里买来的包子必定是价廉物美的！她一点也不为他着想——一个齐齐整整穿着西装戴着玳瑁眼镜提着公事包的人，抱着报纸里的热腾腾的包子满街跑，实在是不像话！[①]

吕宗桢的抱怨，表明他是非常注重自己的外表形象的，他是

① 张爱玲：《封锁》，载《张爱玲全集》，长春：长春出版社，2002年，第244页。

一个有知识、有教养、有较好收入的高级白领，体体面面、规规矩矩的良好市民，当然还是家里称职的丈夫和父亲。整整齐齐的西服，玳瑁眼镜，提着公事包，谁也不会从如此成功人士的外表上看出他精神的空虚和道德底线的虚弱，谁能料想他居然在电车这种人稠众广的地方调戏、勾搭素不相识的妇女呢。

张爱玲对女主人公吴翠远的打扮是这样叙述的：

> 看上去像一个教会派的少奶奶，但是还没有结婚。她穿着一件白洋纱旗袍，滚一道窄窄的蓝边——深蓝与白，很有点讣闻的风味。她携着一把蓝白格子小遮阳伞。头发梳成千篇一律的式样，唯恐唤起公众的注意。然而她实在没有过分触目的危险。她长得并不难看，可是她那种美是一种模棱两可的，仿佛怕得罪了谁的美，脸上一切都是淡淡的，松弛的，没有轮廓。连她自己的母亲也形容不出她是长脸还是圆脸。[1]

这完全是一个保守持重、素雅清爽、清心寡欲但并不漂亮没有特点的老姑娘形象，但谁知道她的内心竟然蕴藏着一股火焰，对异性有着强烈的渴望，仅仅是封锁期间短短的相遇和闲聊，她就抛弃了严格的家教，竟欲把自己整个身心交付给吕宗桢，且不在乎多少名分之类的东西。当吕宗桢婉言拒绝时，她甚至忘情地哭了。但她最后终于明白："封锁期间的一切，等于没有发生。整个的上海打了个盹，做了个不近情理的梦。"[2] 吕宗桢和她不过是逢场作戏，而于她自己也不过是南柯一梦，就像一段充满激情的音乐，在流动的时空中化为乌有，归于沉寂。所谓的道德、教养、体面，所谓的绅士、淑女，都不过是欺人的牌坊或标签，

① 张爱玲：《封锁》，载《张爱玲全集》，长春：长春出版社，2002年，第245页。

② 张爱玲：《封锁》，载《张爱玲全集》，长春：长春出版社，2002年，第252页。

生命的力量在顽强涌动，也在被扭曲……真情真意成为枉然，生命的悲剧性就在这里，并成了铁一样坚硬的真实。可见，张爱玲写人物服饰不但宣泄了对自己早年生活的复杂情感，而且，更多的是借服饰变化来暴露隐藏在华美的衣服下人性的阴暗面，捕捉人物的灵魂。

4.4.3 展示苍凉人生

服饰暗示人物命运。在《金锁记》中，长安的一生，是为了难言的自尊而不断放弃的一生，像一个“美丽而苍凉的手势”。小说的服饰描写采用渐渐缩减式。相亲之夜出发前的准备甚是详尽，“长馨先陪她到理发店去用钳子烫了头发，从天庭到鬓角一路密密麻麻的贴着细小的发圈。耳朵上带了二寸来长的玻璃翠宝塔坠子，又换上了苹果绿的乔其纱旗袍，高领圈，荷叶边袖子，腰以下是半西式的百褶裙”。然后到了菜馆子里“怯怯的褪去了苹果绿鸵鸟毛斗篷”[①]，童世舫显然并不觉得旗袍这种“时髦的长背心”有什么不对，他“多年没有见到故国的姑娘，觉得长安有点楚楚可怜”。此后的交往，衣饰开始局部变化，两人并排在公园里走着，很少说话，眼角里带着一点对方的衣服与移动的脚。不说话，长安并不觉得任何缺陷，她认为新式的男女之间的交际也就“尽于此矣”。然而，有她母亲在，她的快乐注定长不了。曹七巧用向童世舫反复介绍长安抽大烟的寥寥几句话，就毁了长安一生一世的幸福和前途。文中写道：“长安悄悄地走下楼来，玄色花绣鞋与白丝袜停留在日色昏黄的楼梯上。听了一会，又上去了。一级一级，走进没有光的所在。”这个服饰形象对长安的命运完全是一个隐喻。长安静静地送童世舫到庭院里，脸上带着稀有的柔和，她的藏青旗袍上有浅黄的雏菊，她就是这无力的雏菊，美丽而又无奈，她早就知道她的母亲是这样的，她没有能力干涉。作者对长安的服饰打扮描述，充满了对其命运的

---

① 张爱玲：《金锁记》，载《张爱玲经典全集》，长春：长春出版社，2002年，第121页。

暗示。

在《金锁记》中，还有一段关于服饰的话语对人物的命运具有很强的喻示作用，文中写道：

> 她（曹七巧——引者注）的脚是缠过的，尖尖的缎鞋里塞了棉花，装成半大的文明脚。她瞧着那双脚，心里一动，冷笑一声道："……你人也有这么大了，又是这么一双大脚，哪里去不得？我就是得管住你，也没那个精神成天看着你。按说你今年十三了，裹脚已经嫌晚了，原怪我耽误了你。马上替你裹起来，也还来得及。"长安一时答不出话来，倒是旁边的老妈子们笑道："如今小脚不时兴了，只怕将来给姐儿定亲的时候麻烦。"七巧道："没的扯淡！我不愁我的女儿没人要，不劳你们替我担心！真没人要，养活她一辈子，我也还养得起！"当真替长安裹起脚来，痛得长安鬼哭神号的。这时连姜家这样守旧的人家，缠过脚的也都已经放了脚了，别说是没缠过脚的，因此都拿长安的脚当作笑话奇谈。裹了一年多，七巧一时的兴致过去了，又经亲戚们劝着，也就渐渐放松了，然而长安的脚可不能完全恢复原状了。①

这段引文讲述的是曹七巧强逼女儿长安缠脚。曹七巧自己受过缠脚之苦，在时代风习的影响下，也开始向往文明脚，在尖尖的缎鞋里塞棉花，装成文明脚。她心血来潮，既不尊重长安的意愿，也不顾时俗和家人反对，逼迫十三岁的长安缠脚。后来她没了兴致，加之亲戚们的劝说，一年后才渐渐放松了长安缠脚。长安是她的女儿，但更像她随意可以揉捏、塑造的面团，曹七巧可以由着兴致把她捏成自己想要的形状。这就是缠脚作为一种特殊的服饰话语对身体形象的塑造。长安脚型——作为一种装饰效果

① 张爱玲：《金锁记》，载《张爱玲经典全集》，长春：长春出版社，2002年，第114页。

——的变化，暗示了她在曹七巧变态的淫威之下无力自主的悲惨命运。

每个悲剧人物都有自己的悲剧感受和悲剧意识。《沉香屑·第一炉香》里，梁太太面网上扣着的那个指甲大小的绿宝石蜘蛛，“正爬在腮帮子上，一亮一暗的，亮的时候像一棵欲坠未坠的泪珠，暗的时候便像一粒青痣”。不管是明是暗，都给人一种凄冷的感觉，是对热闹场中春风得意者的反讽。从动物学角度来讲，蜘蛛吐丝结网，捕获猎物，用来果腹，而从蜘蛛这个意象的喻义来讲，梁太太诱使葛薇龙陷入金钱的漩涡不能自拔。对梁太太来讲，物质上的丰足使她不必在意果腹，而精神上流露出的则是一种潜意识的报复，尽管葛薇龙是她的侄女。她早年嫁了一个有钱的老头，和家里也断绝了关系，她谈何爱情！直到葛薇龙的出现，忌妒也好，报复也罢，葛薇龙最终成为她姑母勾住那些对她不再感兴趣的男人的色饵，逐渐沦为姑母小天地里的俘虏，在清醒的自我批判中成了俘虏，[①] 最终逃不了在热热闹闹中悲剧地收场。

3.4.4 服饰符号的创造性运用

张爱玲小说对服饰符号的创造性运用，最特出和最主要表现在以下两方面：

一是对服饰感受和理解音乐化。张爱玲在《天才梦》里自叙道：“对于色彩、音符、字眼，我极为敏感。当我弹奏钢琴时，我想象那一个音符有不同的个性，穿戴了鲜明的衣帽携手舞蹈。我学写文章，爱用色彩浓厚、音韵铿锵的字眼，如‘珠灰’、‘黄昏’、‘婉妙’……”[②] 在小说《沉香屑·第一炉香》中，张爱玲创造性地将衣服与舞曲联系起来，新鲜而又贴切，如：“薇龙一

---

① 参见付静《华丽苍凉，参差对照——张爱玲的奇装炫人及作品中的衣饰》，载《周口师范学院学报》2004年第1期。

② 张爱玲：《天才梦》，载《张爱玲经典全集》，长春：长春出版社，2002年，第3页。

夜也不曾合眼，才合眼便恍恍惚惚在那里试衣服，试了一件又一件，毛织品，毛茸茸的像富于挑拨性的爵士乐；厚沉沉的丝绒，像忧郁的古典化的歌剧主题歌；柔滑的软缎，像《蓝色的多瑙河》，凉阴阴地匝着人，流遍全身。才迷迷糊糊盹了一会，音乐调子一变，又惊醒。楼下正奏着气急吁吁的伦巴舞曲，薇龙不由想起壁橱里那紫色电光绸的长裙子，跳起伦巴舞来一踢一踢，淅沥沙啦响。”以乐曲来比喻衣服的质地款式颇具想象力，新颖又颇合薇龙的心境——对贵族生活的陌生与向往，急于介入贵族生活；楼上楼下以衣和乐曲联结，暗示着薇龙将渐渐同化，此处薇龙无所适从的茫然，无法压抑的浮躁，没有归属感，找不到完整而真实的自我，预示着薇龙慢慢被同化的过程；同时，这种将衣服和音乐结合起来的想象，是张爱玲以同类人为小说人物向同样经历的青年寻求感应与共鸣的一种写作手段。

二是服饰色彩描写心理化。张爱玲对服饰色彩细腻敏感和巧妙地运用，使其小说中呈现出一个个色彩斑斓而又独特的服饰世界。人物服饰色彩的搭配是刻意的，有着丰富的心理内容。她故意把刺激的犯冲的色彩放在一起，带有刺激撩拨的诱惑。在《红玫瑰与白玫瑰》中对娇蕊的衣饰描写：“她穿着一件曳地的长袍，是最鲜辣的潮湿的绿色，沾着什么就染绿了。她略略移动了一步，仿佛她刚才所占有的空气便留着个绿迹子，衣服似乎做的太小了，两边迸开一寸半的裂缝，用绿缎带十字交叉一路络了起来，露出里面深粉红的衬裙，那过分刺眼的色调是使人看久了要患色盲症的，也只有她能若无其事的穿着这样的衣服。”[①] 这就鲜明地体现了红玫瑰热烈的生命力和对振保强烈的震撼及吸引力，深刻地揭示了她的心理特征，这也是张爱玲对生活的感悟。她把女性化的眼光正式介绍进了中国传统文学的世界。《传奇》里很少用纯净的颜色，《金锁记》中有青莲色、明油绿、雪青、

① 张爱玲：《红玫瑰与白玫瑰》，载《张爱玲经典全集》，长春：长春出版社，2002年，第280页。

银红、葱白、竹根青、佛青、玫瑰紫等，把每种颜色和每种具体的事物相对应，这样很容易调动读者的种种感觉，从而使小说的语言更具形象可感的特点。而且，张爱玲的各种感受也能用色彩表达形容，如《私语》中写道“到上海，坐在马车上，我是非常侉气而快乐，粉红底子的洋纱衫裤上飞着蓝蝴蝶。我们住着很小的石库门房子，红油板壁，对于我，那也有一种累累的蛛红的快乐”。《我看苏青》中有“蛮荒的日夜没有钟，只有悠悠地日以继夜，夜以继日，日子过得像钧窑的淡青底子上的紫晕，那倒也好”。张爱玲用服饰来满足自己，聊以自慰，又给文学作品增添了不少亮色。

通过张爱玲的服饰话语，读者可以感到在描写服饰时，她从容稳健，不迎合世人的种种情趣，同时也可以看到张爱玲定位在服饰，立意在文化，在深层意识上对中国传统服饰文化的认同。在众多的作品中，张爱玲对服饰能够描绘得如此淋漓尽致，不难想象，在她小说背后的历史文化底蕴和时代意识形态的内容。她通过服饰描绘了一幅奇异的日常风景，展现了传统中国与现代中国的和谐掺杂。张爱玲对服饰符号的创造性使用，使她的作品给人既本土又西化，既传统又现代，既摹画表象又深入内心，既丰富复杂又博大精深，既新鲜又熟悉的多重审美感受，具有持久的魅力。可以这样说，张爱玲用服饰给中国现代文学留下了一道奇异的风景。

3.5 《围城》：揭开都市知识分子的假面

钱钟书出生于江苏无锡著名的钱氏书香门第，其父钱基博是民国时期著名的国学大师。钱钟书年轻时毕业于清华大学外语系，在上海光华大学教了两年英语，1935 年考取英庚款到英国牛津留学，1937 年得副博士学位，然后到法国，入巴黎大学进修，1938 年，被清华大学聘为教授。钱钟书回国时，清华已并入西南联大，此后便一直在高校和科研院所从事教学科研工作。从他的家庭背景和个人生活经历来看，钱钟书一直生活在知识分

子成堆的环境之中，过的是纯粹的现代都市知识分子的生活。他熟悉中国各类知识分子的心态和生活状况，因此对描写中国知识分子的生态和心态，具有得天独厚的条件。事实上，钱钟书也没有辜负自己多年对于知识分子的观察思考和丰厚积累，《围城》成为中国四十年代小说中描写知识分子生活的经典作品，也是现代中国文学中光彩夺目的一流篇章。《围城》一九四四年动笔，完成于一九四六年，作为以知识分子为表现对象的小说，它沿袭五四时期探索知识分子的出路的传统，更多地表现了知识分子在现代生活中的尴尬与可笑，以及其精神和灵魂的衰飒。小说中知识分子从社会启蒙者和大众精神导师降格为衣冠楚楚的现实名利的追逐者，知识和智慧都失去了神圣的光环，成为他们谋取私利和满足个人欲望的招牌和工具。他们的私欲与常人一样膨胀，但他们实现欲望的手段却现代化和西化了，他们常用所谓的文明形式来掩盖自己的目的，却往往显示出一种欲盖弥彰的笨拙与可笑。可以这样讲，《围城》是对知识分子命运的自我反省和探索，又是对五四以来知识分子偶像的颠覆，但在对知识分子人木三分的讽刺中又带着忧世伤生的深切悲悯。毫无疑问，钱钟书对作品中描写的知识分子是失望的，他们徒有现代文明的外形、架子和做派，不但不学无术，百无一用，而且自私、虚伪、怯弱、欺世、庸俗，是社会的掮客和寄生虫，损害了知识分子的形象和名声，实际上是知识分子中的堕落者，是中国社会由传统走向现代进程中衍生的病态现象。钱钟书在《围城》中对这些知识分子形象的塑造，很大程度上得力于巧妙地运用服饰话语，掀开都市知识分子文质彬彬的面纱，把他们灵魂和行为的可笑与可悲深刻地揭示出来。因此，他的小说具有对都市现代知识分子进行文化批判的力量。《围城》对知识分子群体形象的集中描绘和考察，为现代文学对现代都市众生相的观察，贡献了新的视野，因此具有重要的意义。下面结合《围城》中具体的人物形象分别来作些粗略的讨论。

3.5.1 暴露知识分子人性的虚伪

钱钟书选取了几个典型人物，从他们的最具有特点的服饰打扮，剖析其人性中虚伪的本质，所采用的手法是反讽。作者在《围城》中采用服饰描写的手法，巧妙而传神地刻画了三闾大学青年女教师范懿装腔作势、滑稽可笑的形象。文中写道：

> 象一切好学而又爱美的女人，她戴白金脚无边眼镜；有这样一个无边眼镜仿佛不着边际，多少和脸蛋儿融化为一，戴了可算没戴，不比有边眼镜，界域分明，一戴上就从此挂了女学究的招牌。这副眼镜，她现在只有看戏的时候必须用到。此外，象今天要赴盛会：不但梳头化妆需要它，可以观察周密；到打扮完了，换上衣服，在半身着衣镜前远眺自己的“概观”，更需要它。①

为了体现范懿所谓的大学教师和知识女性的身份，钱钟书便选择了眼镜这一小小的道具。“白金脚无边眼镜”，既是女知识分子的必备工具，又是时髦的饰品，富有品质特征，又不给人以女学究的印象，显得斯文而有品味。范懿本是国内男女同校的大学毕业生，长相平庸，对异性缺少吸引力。这次为了去相亲，她的装扮无疑是精心设计的，旨在使自己看起来好学、有学问而且美好。这里高品质的白金脚无边眼镜，对于范懿来讲，主要是用来增添自己的魅力的道具，与实际上的学问无关，所以在了解她的人眼里，这副表征学问与美好“白金脚无边眼镜”恰与范小姐本身的浅薄、丑陋形成了反讽，比较形象地揭示了范小姐这位三闾大学青年女教师人性中浅薄、可笑的一面。类似的例子在《围城》这部书中比比皆是。

官僚出生的伪学者汪处厚，趋炎附势、迷信、虚伪，小说重点描写了他的胡须及其变化，并将这种变化和他的人格、命运与

① 钱钟书：《围城》，北京：人民文学出版社，1991年，第228页。

日常生活联系起来，给人留下深刻印象。

三闾大学汪处厚留了一部极为特别的胡子：胡子常是两撇，汪处厚的胡子只是一画。他二十年前早留胡子，那时候做官的人上唇全毛茸茸的，非此不足以表身份，好比西洋古代哲学家下颔必有长髯，以示智慧。他在本省督军署当秘书，那位大帅留的菱角胡子，就像仁丹广告上移植过来的，好不威武。他不敢培植同样的胡子，怕大帅怪他僭妄；大帅的是乌菱圆角胡子，他只想有规模较小的红菱尖角胡子。谁知道没有枪杆的人，胡子也不像样，又稀又软，挂在口角两旁，像新式标点里的逗号，既不能翘然而起，也不能够飘然而袅。他两道浓黑的眉毛，偏根根可以跟寿星的眉毛竞赛，仿佛他最初刮脸时不小心，把眉毛和胡子一股脑儿全剃下来了，慌忙安上去，胡子跟眉毛换了位置；嘴上的是眉毛，根本不会长，额上是胡子，所以欣欣向荣。这种胡子，不留也罢。五年前他和这位太太结婚，刚是剃胡子的好借口。然而好像一切官僚、强盗、赌棍、投机商人，他相信命。星相家都说他是“木”命“木”形，头发和胡子有如树木的枝叶，缺乏他们就表示树木枯了。四十开外的人，头发当然半秃，全靠这几根胡子表示老树着花，生机未尽。但是为了二十五岁的新夫人，也不能一毛不拔，于是剃去两缕，剩中间一撮，又因为这一撮不够浓，修削成电影明星式的一线。这件事难保不坏了脸上的风水，不如意事连一连二地来。新太太进了门就害病，汪处厚自己给人弹劾，官做不成。亏得做官的人栽筋斗，宛如猫从高处掉下来，总能四脚着地，不致太狼狈。他本来就不靠薪水，他这样解譬着。而且他是老牌名士，还有前清的习气，做官的时候非常风雅，退了位可以谈谈学问；太太的病也老是这样，并不加重。这也许还是那一

线胡子的功效，运气没有坏到底。[1]

汪处厚胡子的变化起先是随着顶头上司本省督军的胡子变化亦步亦趋，形为时尚，实为媚上。此外迷信星相家的无稽之谈，视胡子为脸上的风水，相信自己的一生荣华富贵全系于此，患得患失，即便是不得已剃去部分胡子，但仍是在细微处讲究，造型追摹电影明星。可见他仍是追求时尚，并非如他自己所言是追求个人的风雅，他也只不过是一个趋宠媚俗，追名逐利，实无真正的思想和人格操守之人，如此学者、名士，不过欺世盗名而已。作者对这些知识分子灵魂的揭示，多得力于精彩传神的服饰描写，直观、形象、准确地反映了人物的内在精神状况。

李梅亭，三间大学中国文学系原聘主任，是一个不但虚伪而且人格分裂扭曲的人物。在去三间大学的路上，他贩卖西药，损人利己，偏执独断。他虚伪的性格在他的服饰打扮中表现得尤为突出。他戴着墨晶眼镜，一副傲兀清高的样子，是他装腔作势的招牌服饰形象。他的墨晶眼镜是一个标志性服饰，也是一个道具，掩盖着他内心的复杂和阴暗。又如，大热天，别人都早穿衬衣了，可是李梅亭却死死的裹着黑呢西装外套，经人劝而不改，可见他的妄执、保守实在是到了变态的地步，按照方鸿渐的说法是少了点“人味”。如果我们把他虚伪的品行联系起来，就知道他在服饰上“作秀”的功夫是相当深厚的。他只身去会妓女王美玉时的服饰打扮就相当有意思。小说中写到，当李梅亭听到王美玉的召唤时，“忙把压在褥子下的西装裤子和领带取出，早刮过脸，皮破了好几处，倒也红光满面。”作者通过李梅亭对这次约会服饰和自我形象的重视程度与精神兴奋的描写，把他的虚伪刻画得入木三分。

3.5.2 揭示学者专家思想和行为的浅薄庸俗

先看《围城》中关于从法国回来的社会学者沈太太的服饰

---

[1] 钱钟书：《围城》，北京：人民文学出版社，1991年，第217～218页。

描写：

> 一坐下去，他（方鸿渐——引者注）后悔无及，因为沈太太身上有一股味道，文言里的雅称更古，罗马成语借斗羊来比喻："愠羝。"这暖烘烘的味道，搀了脂粉香和花香，熏得方鸿渐要泛胃，又不好意思抽烟解秽。心里想这真是从法国回来的女人，把巴黎大菜场的"臭味交响曲"都带到中国来了。自己在巴黎从没碰见过她，今天偏避免不了，可见巴黎大而天下小。沈太太生得怪样，打扮得妖气。她眼睛下两个黑袋，像圆壳行军热水瓶，想是储蓄着多情的热泪，嘴唇涂的浓胭脂给唾沫带进了嘴，把黯黄崎岖的牙齿染道红痕，血淋淋的像侦探小说里谋杀案的线索，说话常有"Tiens!""Ola，la!"那些法文慨叹，把自己身躯摆出媚态柔姿。她身体动一下，那气味又添了新的一阵。鸿渐恨不能告诉她，话用嘴说就够了，小心别把身体一扭两段[①]。

作者在描写沈太太的服饰时，突出了"洋""怪""妖"三个特点，显示出这种所谓的留洋知识分子通过在服饰上的刻意、做作，以饰其浅陋、虚弱的本质。因此在行文中总是找出她的缺点，肆意联想，运用了不少绝妙的损人的比喻，语带讥讽，毫不隐晦地表达出自己对这类知识分子的厌恶。

为了显示苏文纨的浅俗，作者别出心裁地选取了她在一张照片中的服饰形象：

> 最刺眼的是一张彩色的狭长照相，内容是苏小姐拿棍子赶一群白羊，头上包块布，身上穿的想是牧羊装，洋溢着古典的、浪漫的、田园诗的、牧歌的种种情调。可惜这牧羊女不像一心在管羊，脸朝镜框外面，向观者巧笑。据照相边上

① 钱钟书：《围城》，北京：人民文学出版社，1991年，第56页。

两行字，这是苏小姐在法国乡下避暑时所摄，回国后放大送给辛楣的。①

这张照片中苏小姐的装束也可以让我们看到这位留洋女学者的浅薄。牧羊本身“洋溢着古典的、浪漫的、田园诗的、牧歌的种种情调”，让人产生一种对远隔现代都市文明的质朴、健康的美的联想和神往。苏小姐非牧羊女而扮为牧羊女，本无可厚非，但是照片中的她并没有用心感受、领略到牧羊这种古老、素朴、洋溢着生命力的意境，而是心神游离于境外，一味的“脸朝镜框外面，向观者巧笑”。这种“巧笑”，在作者看来，不过是在“作秀”，是都市的奸猾对乡野的淳朴之境的破坏，这种笑带有明显的功利性和世俗性。因此，苏文纨以“牧羊装”做秀，对牧羊装固有的文化属性进行了颠覆，也显示了自己的庸俗、肤浅。照片摄于法国乡下，后来送给了城里的辛楣，却发挥了引诱的作用。赵辛楣为这位苏小姐熬了多年的相思之苦，说明他也不过是徒爱其色相和家庭背景的浅薄之人。

那个戴太阳镜、身上摊本小说的女人，衣服极斯文讲究。皮肤在东方人里，要算得白，可惜这白色不顶新鲜，带些干滞。她去掉了黑眼镜，眉清目秀，只是嘴唇嫌薄，擦了口红还不够丰厚。假使她从帆布躺椅上站起来，会看见身段瘦削，也许轮廓的线条太硬，像方头钢笔划成的。年龄看上去有二十五六，不过新派女人的年龄好比旧式女人合婚贴上的年庚，需要考订学家所谓外证据来断定真确性，本身是看不出的。②

这是苏文纨在回国的邮船上的初始形象。黑色的太阳镜，讲

① 钱钟书：《围城》，北京：人民文学出版社，1991年，第119页。
② 钱钟书：《围城》，北京：人民文学出版社，1991年，第2页。

究的衣服，新擦的口红，尽管她服饰如此时髦而考究，并且摆出孤芳自赏、落落寡合的姿势，作者却以他的一双慧眼，看出这个女人不过是装模作样，刻意吸引别人的注意罢了。因此忍不住给了她很多的挑剔，把她视为一个虚浮、浅薄的留学生。

方鸿渐最后一次见苏文纨，是在他们从三间大学回到上海后，在赵辛楣的家里。其时方鸿渐和孙柔嘉已经在香港完婚，到上海去拜访赵辛楣的母亲，不巧遇见了苏文纨。“苏文纨比去年更加时髦了，脸也丰腴得多。旗袍搀和西式，紧俏伶俐，袍上的花纹是淡红浅绿横条子间着白条子，花得像欧洲大陆上小国的国旗。手边茶几上搁了一顶阔边大草帽，当然是她的，衬得柔嘉手里的小洋伞落伍了一个时代”①。对于她的描写作者运用的一个核心词汇就是：“时髦”。追寻时髦，追寻一种表面的光鲜、表面的热闹，主动将自己呈现给异性的目光，并以此来满足别人的视觉感受，成为可欲的感官刺激对象。在别人的注视中获得被重视、被关注的、被宠爱的幻觉，时髦的女人在这种幻觉中身心恢复了自信和行动的力量，进而通过自己与他人的妥协或合作获得自己的利益。但是我们认为，时髦女人固然显示了经济上的宽裕与实力，固然获得了一些有限的快乐和自信，甚至扩大了行动的能力和空间，但这一切是建立在幻觉的基础上的，幻觉终究是短暂的，很快就会消失的无影无踪，留下来的是更多的灵魂的饥饿与寂寞。因此，我们在阅读中时时能够感到苏小姐内心的空虚与落寞。

这些生动、细致的描写和精彩的幽默、比喻，近乎刻薄，但确实给人留下深刻的印象。作者讨厌这些知识女性做作、虚伪的行为方式，因此他的联想和比喻都带有明显的批判色彩，以揭露她们伪饰的丑陋结果。文人无心，文人无行，乃因其为虚伪之人，全无思想、操守，心智贫弱，耽于原欲，黏滞于俗物，灵魂不能飞升，乃行虚伪之事。因此，作者给了这种人辛辣的讽刺和

① 钱钟书：《围城》，北京：人民文学出版社，1991年，第280页。

嘲弄，当然，在此尖刻背后是对文明的失望和隐忧。

3.5.3 批判留洋学生的道德沦丧

在《围城》里，钱钟书同样在服饰中发现了人性和道德堕落的证据。在回国的邮船上，方鸿渐与鲍小姐在房舱里幽会偷情，鲍小姐不慎留在方鸿渐所住房舱里的三枚发钗被收拾房间的下等侍者阿刘拾得，阿刘以此向方鸿渐敲诈了300法郎的保密费。三枚发钗本为鲍小姐头上的装饰之物，但它们现在不在主人鲍小姐头上扮靓主人，而在一个下等的侍者手里，成为敲诈勒索的工具。同样是这三个发钗，却因其存在的时空不同，而具有截然不同的功能，由美的形式成为丑行的佐证，使体面高贵沦为堕落腐化，成为方鸿渐、鲍小姐这些留学欧美人士道德沦丧、行为放荡的铁一样的证明。

再以鲍小姐的打扮为例。在邮船上，鲍小姐的打扮成为谈论的对象，苏文纨在背后指责说："鲍小姐行为太不像女学生，打扮也够丢人——"[①]

> 她只穿绯霞色抹胸，海蓝色贴肉短裤，漏空白皮鞋里露出涂红的指甲。在热带热天，也许这是最合理的装束，船上有一两个外国女人就这样打扮。可是苏小姐觉得鲍小姐赤身露体，伤害及中国国体。那些男学生看得心头起火，口角流水，背着鲍小姐说笑个不了。有人叫她"熟食铺子"（charcuterie）因为只有熟食店会把那许多颜色暖热的肉公开陈列；又有人叫她"真理"，因为据说"真理是赤裸裸的"。鲍小姐并未一丝不挂，所以他们修正为"局部真理"。[②]

鲍小姐的装束显然是性感而且富有诱惑力的，在当时同船的中国学生眼中简直是有伤风化。客观上，中国学生对这个裸露较

① 钱钟书：《围城》，北京：人民文学出版社，1991年，第4页。
② 钱钟书：《围城》，北京：人民文学出版社，1991年，第4~5页。

多的身体心情是比较复杂的，一方面，觉得鲍小姐过于裸露、性感，显得色情，有勾引诱惑异性的企图，也容易使男性产生非分之想；另一方面，鲍小姐裸露、性感的躯体刺激并满足了他们的性幻想，她使男人们兴奋，进而忍不住持续不断地去关注她，谈论她。因此，鲍小姐的打扮使男学生们感到了一种诱惑，一种在窥视中、想象中放纵的愉悦；同时又感到了一种威胁，因为它使他们头脑中固有的传统观念受到冲击和挑战。更为隐秘的是，鲍小姐大胆暴露的服饰是与他们的老师——西方人一致的，相对于同船留学生，她的服饰打扮西化得更为彻底，但因为她并非西方人，便使她更加引人注目，抢掉了苏文纨等中国女人的风头，因此中国女人对鲍小姐的批判，就不可避免地带有嫉妒、报复等个人自私的因素在里面。非常有意思的是，这群中国学生没有人去批评和谈论那一两个同样装束的外国女人。这个服饰形象的出现和在中国学生中引起的复杂反映，并非道德的警觉，更没有道德的匡正，而是道德没落的表征。

此外，《围城》还对知识界的未来表示了深深的忧虑。作者在文中的批判眼光所及之处不但犀利而且广阔，以至于涉及中学生服饰和行为这个层次。文中写道：那女孩子不过十六七岁，脸化妆得就像搓油摘粉的调胭脂捏出来的假面具。鸿渐想上海不愧是文明先进之区，中学女孩子已经把门面油漆粉刷，招徕男人了，这是外国也少有的。可是这女孩子的脸假得老实，因为绝对没人相信贴在她脸上的那张脂粉薄饼会是她的本来面目。[①] 如此年轻的中学生就失去了以一种真诚的面貌对待社会和人生的勇气，而以一种伪饰的美丽博取异性的好感，这就是所谓的文明和时髦对人的体貌和心灵的遮蔽，作者借方鸿渐的口吻和视角来表达了对上海这种虚假的城市文明病的深切失望。因此，在这种看似一笔带过的描写里，他不吝用了刻薄的讽刺，实际上带有文化批判的意图在里面。这也是上海这座现代大都市众生相的一道景

① 参见钱钟书：《围城》，北京：人民文学出版社，1991 年，第 55 页。

观，不过更让人忧虑。

3.6 表现与批判：老舍小说中的北京市民服饰叙事

北京作为现代都市，它的现代特征不及上海，更多的是作为文化之都出现的。老舍认为北京的文化已经成熟到稀烂的程度。老舍生于北京一个满族贫民家庭，在大杂院里度过了艰难的幼年和少年时代。他非常熟悉社会底层的市民生活，这对他日后创作中的平民化与京味风格的形成具有重要影响。他没有直接参与激进的新文化运动，甚至对五四运动也采取旁观的态度，在二三十年代，他始终与时代主流保持一定距离，在创作上也常表现出不苟时尚的自足心态。他常常试图在创作中超越一般感时忧国的范畴，去探索现代文明的病源。1924 年之后，五年旅居英国的生活，打开了他的眼界，也激发了他的创作的兴趣。他对现代都市的体验是广泛、深刻而独到的，这对他在小说中描画都市人生，摹写人物服饰，进行文化批判起着不可替代的作用。老舍在中国现代文学史上的独特地位与价值在于他对文化批判与民族性问题的格外关注，他的作品承载着对转型期中国文化尤其是俗文化的冷静的审视，其中既有展示，有批判，又有眷恋，而这一切又都是通过对北京市民日常生活全景式的风俗描写来达到的。他第一个把“乡土”中国社会现代性变革过程中小市民阶层的命运、思想和心理通过文学的形式表现出来并获得了巨大成功。[①] 老舍的作品注重文化，铺写世态，真实而又有世俗的品味，堪称我国小说艺术的高峰。他在小说中创造了多姿多彩的服饰世界，丰富了现代小说中服饰话语。区别于其他现代作家作品，老舍服饰话语最突出的特点主要体现为：一是通过服饰来展示北京底层社会人民的贫穷生活和不幸遭遇，二是用服饰特征来刻画并批判北京市民性格特点。他立足北京，展示北京新老市民和底层贫民在现代

---

① 参见钱理群，温儒敏，吴福辉：《中国现代文学三十年》（修订版），北京：北京大学出版社，1998 年，第 242～243 页。

社会中的众生相，体现了古都北京在走向社会现代性进程中的独特风貌。

3.6.1 都市社会底层贫民的“诉状”

老舍的文学活动，开始在中国现代史上的这样一个时期：持续了半个多世纪的反帝反封建运动，已经把中国历史推进了黎明期，但中国大地上还残留着旧时代的大块阴影。中国现代小说，反映着这个时代，描绘着今天与明天、光明与黑暗参差更迭的历史画面。一代知识分子，不是在思考着“绝对精神”一类纯粹抽象的命题，而是在思考中国的未来命运……正如赵园先生所指出的那样，老舍主要是以小说家而非思想家的身份，承担了他所理解的任务。从这个意义上，我们完全有理由说，老舍小说也是那一时期中国社会的一面镜子。

无论阶级、阶层或身份，都是对人们在具体的社会生活中的品级和地位的描述，是对人的生存状态的一种解释。服饰是人在具体社会中的阶级和身份的外在标志，不同阶级和身份的人有不同的服饰和着装行为，并由之而构成不同的着装形象。服饰和服饰美属于文化的范畴，从属于上层建筑，自然也为经济基础所决定和制约，即个人有什么经济条件和经济能力，就有什么样的服饰形象呈现出来。服饰作为人类生存状态的表征，其具体形态是由个人现实的经济条件所决定的。因此，服饰常常成为考察人物生存条件的重要因素。老舍的《月牙儿》和《骆驼祥子》描写了城市下层人民、劳动者的苦难与挣扎，着力于从经济角度考察劳动者的命运，文中由服饰所构成的主体着装形象，具有经济学意义上的认识功能。

先看《月牙儿》中大量富有特色的服饰话语。《月牙儿》是反映民国时期城市社会底层妇女悲惨生活的重要文本，叙写了一对母女在贫穷的压力下如何被迫走上以卖淫为生的道路，以及她们灵魂和肉体的痛苦与挣扎。人物的服饰随着其生活状况的改变而发生相应变化。在这里，服饰对着装者生存的表征功能和标示功能显得相当充分和强大。

（1）体面的服饰，幸福的表征。

文中的第二、三节，叙写了关于丧父的前后事宜的悲惨印象和记忆。父亲去世时，“那时候我也不过是七岁吧，一个穿着短红棉袄的小姑娘。戴着妈妈给我缝的一顶小帽儿，蓝布的，上面印着小小的花，我记得。”从“我”的装束看，生活虽然不富裕但尚有足够的物力和心思表达审美的精神追求，表达对生活的期望。这里也提示读者，这一对最后走上卖淫道路的苦难母女曾经有着正常的家庭生活，也对生活有着希望和幻想。这几句描写是对过去生活的形象、简括的描写，富有象征意味，它是对过去生活的一个交代，也是一个美好而温馨的回忆，与后来父亲死后母女赤贫、肮脏而悲惨的生活形成强烈对照。

（2）丧服，生活的重大转折点。

父亲死后，“我”和“妈妈”按传统习俗居丧穿孝，办理丧事期间，“妈妈穿上白衣，我的红袄上也罩上了个没缝制襟边的白袍，我记得，因为不断地撕扯襟边上的白丝儿。”① 母女俩在哭喊和伤痛中埋葬了生活的依靠——爸爸。几天后，“妈和我还穿着白袍”，到郊外的乱坟岗找到爸爸的坟，又凭吊、痛哭了一回。月牙儿在天上，见证了这人间司空见惯的惨剧。由于旧中国社会传统的束缚，加之经济贫穷，母亲这样地位低下的劳动妇女几乎没有任何接受文化教育和生存技能训练的机会，这导致其独立谋生的能力低下，她们只能靠体力、靠本能从事生儿育女的工作和一些其体能可以承受的粗笨劳作，除了依靠具有生存能力的男人，几乎没有独立自主和改变自己生存境况的任何可能性。因此父亲的死，实际上是掐灭了母女俩生存的唯一希望，也使母亲不得不面对今后惨淡的生存难题，去寻求活下去的任何可能的机会，因为“肚子饿是最大的真理”！

① 老舍：《月牙儿》，载《老舍选集》，第二卷，成都：四川人民出版社，1982年，第2页。

（3）典卖服饰度日，服饰功能异化。

第四节写“妈妈”为了生存典当包括服饰在内的一切东西。春天，“棉衣刚刚脱下来就入了当铺”，“我在那间小屋住惯了，总以为东西不少；及至帮妈妈一起找到可当的衣物，我的小心里才明白过来，我们的东西很少，很少”①。在这里，衣服是维持生计的重要物品，而不是遮羞蔽体或者审美之物。这是服饰基本功能的人为改变甚至可以说是扭曲，这种变异提供了人物生活的畸形变异的证据，它明确地告诉读者：人物业已失去了正常的生活方式，原来的生活已经到了无法维系的境地。这时候，维持生命是摆在“妈妈”和“我”面前的最为急迫、最为重大更是根本无法回避的问题。这种境况持续到“我”八岁。

（4）家已一无所有，典当珍藏的银簪。

当“我”把一面镜子费尽千辛万苦送到当铺的柜台时，却因它太不值钱而被拒绝。妈妈知道后，哭着把自己珍藏多年的陪嫁的首饰——一根银簪——拿出来，交给“我”送到当铺去典当，这是她最珍贵的物质财富了。银簪既是财产也是装饰审美之物，连接着上一代母女之间的最简单和最真纯的情感，也连接着“妈妈”的过去和当下，使“妈妈”可以借此回忆在她的妈妈呵护下的快乐，想起她和父亲的婚姻以及婚后正常的家庭生活，甚至父亲在世时的诸种幸福和安全。但是这个连接着如此丰富情感和幸福记忆的重要物件，现在却必须用来换取维系母女继续生存的必需品。在“妈妈”看来，这是一种极端无奈的行为，使她的情感上难以承受，以至于痛哭流涕。服饰作为人存世的外观和颜面，到“我”母女这里已经无暇也无力考虑了，也就预示了“妈妈”必须开始依靠自己的身体挣取口粮了。

（5）别人又脏又臭的服饰对母亲生命的摧残。

第五节写为了生计“妈妈”忍受身心的疲劳替别人洗又脏又

① 老舍：《月牙儿》，载《老舍选集》，第二卷，成都：四川人民出版社，1982年，第4页。

臭的衣物。替别人洗又脏又臭的衣物，是妈妈以前没有做过的事情。别人的衣物服饰在这里成了对“妈妈”身体和心理的摧残，她失去了自己的衣物，却以洗涤这种特殊方式和别人的衣物发生联系。

> 妈妈的手起了层鳞，叫她给搓搓背顶解痒痒了。可是我不敢常劳动她，她的手是洗粗了的。她瘦，被袜子熏的常吃不下饭。我知道妈妈要想主意了，我知道。她常把衣裳推到一边，愣着。她和自己说话。她想什么主意呢？我可是猜不着。[①]

“妈妈”为那些同样处于社会下层的贫苦劳动者洗衣物，“那些臭袜子，硬牛皮似的，都是铺子里的伙计们送来的。妈妈洗完这些‘牛皮’就吃不下饭去”[②]。这些肮脏的散发着浓臭的衣物，表征了一个穷人的生活世界，这就是“妈妈”生活的空间，她的一切只能和这些贫穷、肮脏的生命混合在一起。由于整天给人洗各类衣物，她的手变得粗糙，常吃不下饭，人也瘦了。这种戕害，从表面上看，是洗那些又脏又臭的衣物导致的，但从根本上讲，却是贫穷施加给她的。这种生活方式逐渐使她不堪重负，无法独立支撑下去，再次改变生活方式成为她生理和精神的迫切需求。如何改变呢？一个守寡的女人带着一个无法自理的小孩能够找到更轻松的方式来解决生存问题吗？她的能力和经验使她选择再次嫁人，找一个新的男人来分担生活的重压，这是她曾有的经验和熟悉的方式。可见，即使熬尽千辛万苦，“妈妈”还是努力维持和坚守在正常的生活轨道，这是社会允许和她自己能接受的方式。

---

① 老舍：《月牙儿》，载《老舍选集》，第二卷，成都：四川人民出版社，1982年，第5页。

② 老舍：《月牙儿》，载《老舍选集》，第二卷，成都：四川人民出版社，1982年，第5页。

（6）再婚，带来新服饰和鲜花。

“妈妈”在坐过花轿和锣鼓的吹打声中再婚之后，过上了正常的家庭生活。“妈妈”和“我”都得到新爸的疼爱，由于经济条件的好转和生活饮食的正常化，“妈妈也渐渐胖了点，脸上有了红色，手上的那层鳞也慢慢掉净”。而且“新爸叫我去上学”，这种日子一直持续到“我”小学快毕业的时候。“妈妈”和“我”也开始有轻松的心情来喜欢花和在头上戴花。人只有在温饱问题解决之后，才开始美的追求。头上戴鲜花这种特殊的着装行为，表明了她们所体会到的幸福和快乐是真实的、具体的，完全可以作为她们母女生活境遇巨大改善的象征。

（7）母亲为卖身而打扮。

后来这个新爸不知何故离家之后就再也没有回来，也没有任何音信。母女俩又过上了靠典当维持生计的日子。但“妈妈”却在穿着打扮上保持着原来的样子，不哭，反笑，常在门口儿立着。她不愿再回到洗臭袜子那种艰辛的生活，典当为生是不可能长久的，她只有利用自己作为女性最后的资本——肉体——向男性世界里索取母女二人生活的必需资料，她成了暗娼。她的戴花和打扮，在这里就成了吸引嫖客的重要手段，成了争取生活资料的必要行为。“妈妈”老的很快，过了些日子，她的脸上即使擦了很多粉，还是露出折子来。与“我”分开后，她就跟一个要她的卖馒头的掌柜走了。

（8）失去贞操，穿上新衣。

后来，在“我”走投无路的时候，寄宿学校校长的侄儿骗取了“我”的身体，“他供给我吃喝，还给我作了几件新衣。穿上新衣，我自己看出我的美。可是我也恨这些衣服，又舍不得脱去……我懒得打扮，又不得不打扮，太闲在了，总得找点事做。打扮的时候，我怜爱自己；打扮完了，我恨自己”[1]。服饰在“我”

[1] 老舍：《月牙儿》，载《老舍选集》，第二卷，成都：四川人民出版社，1982年，第4页。

身上具有复杂的意义，起码有两种对立的意思，一方面，它确实使“我”看起来很美，这是“我”对自己的发现，这种发现增添了“我”的自信；另一方面，它不是“我”靠自己的劳动合法得到的，而是付出了女人宝贵的贞操和纯洁的身体换来的，从人的主体性和个人意志的角度来看，无疑又是耻辱和失败的象征。后来“我”离开了这个专事猎取女性的男人，被迫走上了和“妈妈”同样的道路，做了一名暗娼，开始了毁灭自己的生活。

（9）暗娼的“服饰课程”。

“我”走上暗娼这条路之前，曾经在一个小饭馆里做第二号女招待。我当时很奇怪，“‘第一号’的袖口卷起来很高，袖口里的白里子上连一个污点也没有。腕上放着一块白丝手绢，绣着‘妹妹我爱你’。她一天到晚往脸上拍粉，嘴唇抹得血瓢似的。给客人点烟的时候，她的膝往人家腿上倚；还给客人斟酒，有时候她自己也喝一口”，她嫌“我”不懂这行的规矩，就半训斥半指导的说“我”的服饰不合乎规范，“你干什么来了？不为挣子么？你的领子太矮，咱这行全得弄高领子，绸子手绢，人家认这个！”[①] 这个“第一号”的服饰外观和她讲述的着装要求，旨在以夸张独特和富有女性特色的艳丽服饰形象，吸引和刺激异性的性想象与欲望，以达到色情招引的目的。因此，她的服饰是类型化的，具有妓女和暗娼共有的特征，即刺激男性情欲是妓女服饰的永恒主题。“人家认这个！”“我”对生活仍怀着不确切的希望，对这种服饰所表征的卖身行当心理上仍持拒绝态度，便离开了那家小饭馆。此后长时间找不到工作，看到自己过去的女同学现在打扮体面的，以至于想到“她们都打扮得很好，象铺子里的货物”！这种眼光，实在不可谓不深刻、犀利，来自于“我”对生活切身的体验。

可见，在整篇小说中，人物生存环境和生存方式的改变都与

---

① 老舍：《月牙儿》，载《老舍选集》，第二卷，成都：四川人民出版社，1982年，第19页。

服饰紧密联系在一起，都市底层市民的悲惨生活通过服饰的相应变化形象、直观地表现出来。

我们再来考察《骆驼祥子》中的服饰。它从新的角度展示了底层市民的苦难生活。有一天，祥子在北京车郊外连车带人被十来个兵捉走去从军了。作品描写了当天晚上他在军队中的服饰情况：

> 虽然已到“妙峰山开庙进香”的时节，夜里的寒气可还不是一件单衫所能挡得住的。祥子的身上没有任何累赘，除了一件灰色单军服上身，和一条蓝布军裤，都被汗沤得奇臭——自从还没到身上的时候已经如此。由这身破军衣，他想起自己原来穿着的白布小褂与那套阴丹士林蓝的袂裤褂；那是多么干净体面！是的，世界上还有许多比阴丹士林蓝更体面的东西，可是祥子知道自己混到那么干净利落已经是怎样不容易。闻着现在身上的臭汗味，他把以前的挣扎与成功看得分外光荣，比原来的光荣放大了十倍。他越想着过去便越恨那些兵们。他的衣服鞋帽，洋车，甚至于系腰的布带，都被他们抢了去；只留给他青一块紫一块的一身伤，和满脚的疱！不过，衣服，算不了什么；身上的伤，不久就会好的。他的车，几年的血汗挣出来的那辆车，没了！……①

从服饰的角度看，这一段把祥子现在身穿的又脏又臭的破旧军装和他引以为荣的那套白布小褂、阴丹士林蓝的夹裤褂对照起来写，传达的信息相当丰富，我们可以从多方面理解。一是祥子被军队拉夫、抢车，被迫身着破旧的军衣，与其他士兵一起退守山里，这些事实以局部代整体，以点带面，表明祥子生活的中国是一个军阀混战，兵荒马乱，民不聊生的时代。军队不但为了特

① 老舍：《骆驼祥子》，载《老舍选集》，第一卷，成都：四川人民出版社，1982年，第17～18页。

定集团的政治利益破坏了正常的社会生活秩序，而且以武力对祥子这样的底层无辜百姓仅有的生存资料和人生权利大肆掠夺。他们毁灭了祥子对生活的努力和热望，熄灭了祥子的人生理想。所以，可以这样讲，祥子所遭逢的是一个毁灭弱者、毁灭人性的乱世。实际上，稍微熟悉现代历史的读者很容易就会想到祥子的生存的时代，正是民国初年乃至上世纪二三十年代军阀割据，战祸绵延，民不聊生的悲剧时代。生活在这个国度、这个时代的人们注定了万劫不复的命运。在这种意义上讲，祥子的悲剧是不可避免的，也就不值得惊讶和怀疑。二是祥子既有的生存基础化为乌有，他原有的生命价值被抹杀，他的光荣与梦想被粉碎，他堕入了更深的贫困，一无所有，使他的人生一步一步走向黑暗。三是普通民众的生存利益和军队政治利益是一种对立的关系，祥子并没有因为进入军队这个男人藉以显示自己力量的舞台而高兴，尽管军队一般情况下会维持其士兵最基本的生存，但军队首先毁灭的就是一般民众的和平与幸福，毁了普通人稳定的生活方式和生活计划，违背了民众的意愿，祥子就是受害者，所以他非常仇恨这些兵们。他在军队里时时寻求逃出的机会。

> 可是，他把军衣脱下来：一把将领子扯掉；那对还肯负责的铜钮也被揪下来，掷在黑暗中，连个响声也没发，然后，他把这件无领无钮的单衣斜搭在身上，把两条袖子在胸前结成个结子，好像包袱那样。这个，他以为可以减少些败兵的嫌疑；裤子也挽高起来一块……①

军服固有的形象被严重的拆解和扭曲、损害，失去了它被赋予的威严和力量，成为被抛弃和丑化的形象，它在祥子与叙述者心中受到了嘲笑与轻视。这里，就比较形象地表现了祥子对军队

---

① 老舍：《骆驼祥子》，载《老舍选集》，第一卷，成都：四川人民出版社，1982年，第22页。

的反感，以及对自己理想生活的眷恋和向往，也表明祥子是一个上进的，忠于自己理想的人。祥子的例子虽是个案，但却以小见大，以点带面，反映出特定时代的真面目。

在《骆驼祥子》中，还有很多关于包括祥子在内的生活在社会底层的城市平民的服饰话语，形象地揭示着他们悲苦的生存状态，寄寓着作者深深的同情和悲悯。比如祥子和虎妞住的大杂院，是一个十足的贫民窟，仅从妇女的衣着上就可以得到充分的证明。那些有男人的妇女，"她们的身上只挂着些破布，肚里盛着一碗或半碗粥，或者还有六七个月的胎"，"那些姑娘们，十六七岁了，没有裤子，只能围着块什么破东西在屋中——天然的监狱——帮着母亲做事、干活。要到茅房去，她们得看准了院中无人才敢贼似的往外跑；一冬天，她们没有见过太阳与青天。"[1]可见，城市底层人民连最基本的遮羞蔽体的服饰都没有，这些极端的服饰形象及其服饰稀缺对人们生活的限制与损害，无疑形成了对旧社会的有力的控诉。

3.6.2 北京市民的人格漫画

小说家的老舍对于中国现代文学最重要的贡献，就是他对市民阶层的艺术表现和对于中国现代小说民族化的独特探索。老舍及其艺术的独特性首先在于，他是中国现代文学史上最杰出的市民诗人，是中国市民阶层最重要的表现者和批判者。这不仅是指，他的艺术世界几乎包罗了市民阶层生活的一切方面，显示出他对这一阶层的百科全书式的知识，更重要的是，他经由对自己的独特对象——市民社会，而且是北京市民社会的发掘，达到了对于民族性格、民族命运的一定程度的艺术概括，达到了对于时代本质的某种揭示。[2] 老舍以一个现实主义作家对于生活的忠

① 老舍：《骆驼祥子》，载《老舍选集》，第一卷，成都：四川人民出版社，1982年，第153页。

② 参见赵园《老舍——北京市民社会的表现者与批判者》，载王晓明主编《二十世纪中国文学史论》（第二卷），上海：东方出版中心，1997年，第302~303页。

实，既批判地表现了市民生活方式的封建性和由这种生活方式所造成的市民性格的保守性，又揭露了“新变动”中包含的悲剧因素；既反映了市民群众对于中国资本主义发展、殖民地化的批判态度，同时也反映了这种批判本身的正义性和落后性。老舍从他独特的角度，反映了特定历史时期里中国社会生活的某些本质方面。

以服饰彰显个性人格，在现实生活中就是一个司空见惯的现象，在文学作品中也是塑造人物屡见不鲜的手段。老舍在他的作品中很善于运用服饰这一要素来刻画人物形象，使人物个性鲜明生动、具体可感，给读者留下深刻的印象。在具体运用服饰话语上，老舍自有其独到之处。他有时候并不是描写具体某个人物出场时的服饰形象，而是谈论人物着装的偏好或一贯的态度。比如在《离婚》中，他写了张大哥这个人物具有特点的人物。小职员张大哥，是带有几分漫画化的喜剧形象。这个人物的“生活理想”，不在于取得没有得到的，而在于小心翼翼地保守住已有的；无论智愚贤不肖，他多半没有“非分之想”，不愿意也不敢苟取苟得，他聊以自慰的，是自己的知足，与世无争，是个本本分分的老百姓。

张大哥的一生所要完成的神圣使命：做媒人和反对离婚。“离婚”在张大哥的词典上，其含义已不限于一对夫妇的离异，而是意味着一切既成秩序的破坏。他一生的事业，是弥合裂缝，调解争端，消弭“危机”，以使天下太平。无衣食之忧的小康经济地位，是这种哲学的物质基础；社会阶级结构“夹缝”中的位置（既见弃于统治阶级、上流社会，同时又对无产阶级及其斗争有隔膜），决定了这种哲学的狭隘性质，使这一阶层的人们对于“政治”格外冷漠；暂时稳定的生活状态，使他们产生了一种“宁静”“安全”的幻觉；而与他们的地位相应的知识水平，又使他们易于接受封建文化的熏染。因此，我们看到在个人的具体生存方式上，张大哥是极力使自己在现实的环境中活得游刃有余，并尽可能地使自己对他人有所影响，显示自己生活观念和方式的

优越性。张大哥的服饰显示了他保守、因循、中庸而又自信的性格，这种性格在北京人中间是具有典型性和代表性的。

> 这个小筛子（左眼——引者注）是天赐的珍宝。张大哥只对天生的优越有点骄傲，此外他是谦卑和蔼的化身。凡是经小筛子一筛，永远不会走到极端上去；走极端是使生命失去平衡，而要平地摔跟头的。张大哥最不喜欢摔跟头。他的衣裳，帽子，手套，烟斗，手杖，全是摩登人用过半年多，而顽固佬还要再思索三两个月才敢用的时候的样式与风格。就好比一座社会的骆驼桥，张大哥的服装打扮是叫车马行人一看便放慢些脚步，可又不是完全停住不走。[①]

这就是我在前面所说的，作者只是谈论人物着装的风格和一贯的倾向，用服饰来剖析张大哥保守、中庸的性格与生活态度，事实上这是一种对传统文化的批判。

为了进一步说明这个问题，下面我们再引一段关于张大哥服饰形象的描写：

> 打扮得也体面：藏青哔叽袍，花驼绒里，青素缎坎肩，襟前有个小袋，插着金夹子自来水笔，向来没沾过墨水；有时候拿出来，用白绸子手绢擦擦笔尖。提着潍县漆的金箍手杖，杖尖永远没挨过地。抽着英国银星烟斗，一边吸一边用珐蓝的洋火盒轻轻往下按烟叶。左手的四指上戴着金戒指，上刻着篆字姓名。袍子里面不穿小褂，而是一件西装的汗衫，因为最喜欢汗衫领口那对镶着假宝石的纽扣。张大嫂给汗衫上钉上四个口袋，于是钱包，图章——永远不能离身，好随时往婚书上盖章——金表，全有了安放的地方，而且不

① 老舍：《离婚》，载《老舍选集》，第一卷，成都：四川人民出版社，1982年，第249页。

易被小绺给扒了去。放假的时候带着个小照像匣，可是至今还没开始照像。[1]

毫无疑问，张大哥的服饰是一种彰显式的消费，他的袍子和坎肩都是上好的面料做的，坎肩襟前插着金夹子的自来水笔，从来不用，有时还用白绸手绢去擦拭笔尖，这些行为都是为了炫示财富，显示自己不但有学问而且是靠笔墨为生的知识分子。因为，张大哥知道，在传统的社会中，知识分子是受人尊敬的上等人；他那潍县漆的金箍手杖从不触地，因为张大哥不是用它来支撑身体，而是显示他追随时尚，并不落伍，同时也把自己和其他体力劳动者区别开来；他抽英国名牌银星烟斗，洋火盒是珐蓝的，也非一般人所能享用，张大哥总是想办法让人知道自己是属于生活优裕的阶层。一只手上戴四个刻着篆字姓名的金戒指，还是为了显示他的虚荣和自己对生活的满足。喜欢西服汗衫领口上的假宝石的纽扣，永不离身的金表，最有趣的是假期常挎着个照相匣，却从不相像……所有这些价格不菲的服饰，无不是为了装扮身体，引起旁人的注意，从而使自己在别人眼里是一个富有的人，一个有身份、有品位、有知识的人，是值得信赖而且有能力、资格为别人解决问题和麻烦的人。他的服饰是晚清流行的士绅服装——长袍马褂，但他的金夹子的自来水笔、他的潍县漆的金箍手杖——“文明棍”、英国银星烟斗、西服汗衫、金表、照像匣，却无不是舶来品，因此他的服饰是中西兼备，中西两种物质文化交错混杂，不中不西，既中又西，折中兼顾，仍是中国的中庸之道。以中庸之道消除文明冲突的紧张，并将这种冲突化于无形之中，以实用主义的态度对待生活和世界，一切为我所用，囿于眼前的幸福和自足。我们可以这样认为：张大哥的一切服饰和行为都是做给别人看的。但是，他的做派在事实上影响了他周

---

① 老舍：《离婚》，载《老舍选集》，第一卷，成都：四川人民出版社，1982年，第252页。

遭的人，而且使他成为他所生活的圈子中的杰出人物。这就涉及更深层次的表现内容——国民性，他让读者看到中国市民阶层的文化心理中值得批判的弱点。

同样是在《离婚》中，对新派市民如张天真的刻画，老舍也运用了一种漫画的笔法。文中写张天真“高身量，细腰，长腿，穿西装，爱‘看’跳舞，假装有理想，皱着眉照镜子，整天吃蜜饯，上东安市场，穿上运动衣睡觉，每天看三份小报，不知国事，专记影戏园的广告”。这种漫画式的勾勒，把张天真在服饰打扮上的刻意乃至变态的着装方式作为重要的表现内容，使新派市民的“新潮”而又浅薄的形象跃然纸上，可见服饰是人身体的延伸，更是人精神的外化。

接下来看《二马》中关于北京市民老马（马则仁）的服饰话语。老马的年龄至多不过五十，可是故意带出颓唐的样子，疏于活动，略显懒散，“重重的眉毛，圆圆的脸，上嘴唇上留着小月牙儿似的黑胡子，在最近的一二年才有几根惨白的。眼睛和马威一样，又大，又亮，又好看；永远戴着玳瑁边的大眼镜。他既不近视，又不远视，戴着大眼镜只是为叫人看着年高有威”[①]。他一切打扮明显具有摆谱、作秀的性质，企图以某种服饰或形象标志引起别人的注意或尊重。他嘴唇上月牙形的小胡子也是为了显示自己的“年高有威”，对此小说在别处做了交代。那是马则仁夫妇生了马威之后：

> 现在小夫妇在世上的地位高多了，因为已经由“夫妇”变成“父母”。他们对于做父母的责任虽然没十分细想，可是做父母的威严和身份总得拿出来。于是马则仁老爷把上嘴唇的毫毛留住不剃，两三个月的功夫居然养成一部小黑胡子。马夫人呢，把脸上的胭脂擦浅了半分，为是陪衬他的小

① 老舍：《二马》，载《老舍文集》，北京：人民文学出版社，1980年，414页。

胡子。[1]

生了小孩子，固然显示了作为父母已经是到了相当年龄。但是马则仁却刻意在自己的外表神态上努力要显出自己的成熟与威严，强调中国传统伦理中"父为子纲"的这种父子关系。作为父母不是为孩子以身作则，去开拓更广阔的生存空间，去显示一种向善向上的生生不息的生命力，而是在现存的生存条件下，努力去维护自己在别人生活中的位置。因此，他的外表装饰是一种控制和维系关系的手段，时时在向对方暗示自己的具有特殊意义的存在。这部小胡子作为特殊服饰形象昭示着他的自信和满足，只不过这种自信和满足有时候显得底气不足，摆谱、作秀的心态昭然若揭。

很显然，老舍的这些服饰话语中包含着浓厚的文化批判意识。他把服饰描写与人物性格联系起来，并使二者之间具有内外相关的一致性，使服饰成为显示精神人格的直观形式。无论旧派市民如张大哥、马则仁，还是新派市民如张天真，他们的服饰都是做作、摆谱，炫示自己，不甘被忽略，对生活缺乏真实和真诚的态度的体现，他们在本质上是保守、庸俗又虚弱的，这正是北京这座皇城古都对人熏染的结果。老舍通过服饰对北京市民生态的想象、塑造和批判所达到的高度，同样显示了其小说审美现代性已达到的深度。

---

① 老舍：《二马》，载《老舍文集》，北京：人民文学出版社，1980年，415页。

4　贫困与诗意：乡村服饰的多元景观

乡村，在中国社会现代化进程中并未成为远离尘嚣的理想中的世外桃源。尽管相对于孤岛般的现代都市，它具有汪洋大海般的辽阔，但它仍被当作贫穷、落后的“他者”，并为都市所挟持、压榨和辖治。在中国现代文学中，乡村往往被视为与都市对立的一极，乡村文化的原始淳朴和雄强健康通常成为文学艺术家们批判都市人性的堕落和生命衰弱的有力参照。在某种意义上，贫困与诗意，是乡村在中国现代小说乃至整个现代文学中最为常见的意义形态。

都市作为现代资本主义萌生和寄居的场所，它的发展从根本上赖于广大乡村的滋育。乡村为都市资本主义生产提供了广大的产品销售市场和原材料市场，而且为资本主义生产提供了廉价的劳动力。在某种意义上，现代都市及其主人——资产阶级是依靠对乡村的压榨和盘剥发展壮大起来的。茅盾的小说《子夜》中，就描写了民族资本家吴荪甫曾经依靠剥削上海双桥镇的农民作为积累资金的手段，也写到了当地农民破产和农村衰败的景象。

在中国现代史上，无论资产阶级革命还是后期的无产阶级革命都把乡村纳入自己的版图，予以征用。从操作路径上看，只不过资产阶级民主革命，是将城市作为中心，逐步向乡村扩展和渗透；而无产阶级革命则是以乡村为主要根据地，其势力逐步向城市逼近和渗透，这使中国传统文化势力最为强大的乡村，为20世纪前期近五十年连续不断的社会政治革命做出了巨大牺牲。乡村，无论在中国文学，还是整个中国文化当中，从来都是一个极其重要而且意义复杂的结构。乡村服饰，也同样具备丰富复杂的含义和表征功能。

4.1 乡村服饰的嬗变

服饰总是随着人们社会生活的改变而发生相应的变化。服饰作为人类生活的基本内容和人类文明的重要形式，它承载着人类历史的信息，表征着时代的变迁。正如有的服饰研究专家指出的那样，“服饰样式的改变，并非哪个人信手拈来的，可以说它反映了时代思潮，是顺应时代的产物”①，正是在这个意义上，服饰是历史与时代的表征。中国乡村服饰的变化是由中国社会环境和人们生活方式从晚清开始发生的巨大变化而引起的，更深的原因可以归结为资本主义生产全球化的必然后果，也可以说是中国现代性生成的结果和形式。

4.1.1 晚清西方服饰的渗透

早在辛亥革命之前，西方服饰随着西方列强的军事和经济侵略，逐渐渗透到我国，并由沿海向内地，由城市向乡村扩散，人民群众在比较中，自主选择、吸纳、消化。李劼人的小说《死水微澜》《暴风雨前》《大波》三部作品，叙写了一八九四年中日甲午战争至一九一一年四川保路运动、辛亥革命期间在国际势力影响下的中国社会结构和生活形态的变化，以及各种社会力量的相互激荡的现实图景，被郭沫若称为“小说的近代史”“至少说是近代的《华阳国志》”，这三部作品的问世，“似乎可以说，伟大的作品，中国已经是有了的”②，这些评价是中肯的。由于李劼人的小说注重人物形象的刻画，使我们从服饰角度考查小说是如何反映这个新旧激荡的世界成为可能。《死水微澜》所表现的社会背景为1911年辛亥革命前后，社会各种新旧力量错综纠结，酝酿着大的变革。鸦片战争以来，西方列强以坚船利炮轰开了晚清天朝大国紧锁的国门，开埠通商，使当时占据优势的西方物质

---

① （日）原田二郎，丹野郁：《西方服饰史·序言》，康明瑶，陈秉璋译，太原：山西人民出版社，1993年。

② 郭沫若：《中国左拉之待望》，载《中国文艺》1937年第一卷第二期。

文明裹挟着西方精神文明强力进入中国。同时晚清政府在历经失败的屈辱之后，也开始了变法图强的进程，洋务运动、戊戌变法以及稍后的资产阶级革命，反映了中国人在主动吸纳西方物质文明的同时，也开始从制度和文化思想上引进西方的自由、民主等先进思想。在社会生活的很多层面，一时以学习、追逐和摹仿西方为时尚、进步的标志，西式生活成为社会各阶层争相追逐、效仿的对象。但是，完全与传统决裂又不是轻而易举的事情，无论在物质条件和对传统价值的情感上，都使当时的民众摇摆于东西生活方式之间。首先，当时西方物质产品的输入数量上是有限的，在空间分布上也是不均衡的，其消费群体构成比较复杂，除了极个别西化严重的留学生，很少人能够做到包括服饰在内的日常生活内容与方式的全盘西化。所以，这些作品中的人物的着装，受到西式服饰文化潜移默化的影响，其社会服饰形象往往是新旧并存，中西混杂，各得其所，各尽其妙。

仅从天回镇这一西南偏隅小场镇繁荣的集市中所销售的中西混杂、各色各样的服饰来看，读者就可以真切地体会到人们的生活世界悄悄发生着的变化：

> 近来也有外国来的竹布，洋布，那真好，又宽又细又匀净，白的雪白，蓝的靛蓝，还有印花的，再洗也不脱色，厚的同呢片一样，薄的同绸子一样，只是价钱贵得多，买的人少，还卖不赢机土布。其次，就是男子戴的瓜皮帽，女子戴的苏锻帽条，此际已有燕毡大帽与京毡窝了，凉帽过了时，在摊点上点缀的，唯有极寻常的红缨冬帽，瑞秋帽。还有男子们穿的各种鞋子，有云头，有条镶，有单梁，有双梁，有元宝，也有细料子做的，也有布做的，牛皮鞋底还未作兴到乡下来，大都是布底，毡底，涂了铅粉的。靴子只有半鞠快靴，而无厚底官靴。关于女人脚上的，只有少数的纸花样，零剪鞋面，高蹬木底。鞋之外，还有男子们穿的漂白布琢

袜，各色的单夹裤，裤腰带，以及搭发辫用的丝绦、丝辫。①

小市摊上，也有专与妇女有关的东西。如较粗的洗脸土葛巾，时兴的细洋葛巾；成都桂林轩的香肥皂，白胰子，桃园粉，朱红头绳，胭脂片，以及各种各色的棉线、丝线、花线、金线、皮金纸……此外就是铜的、银的、包金的、贴翠的、簪啊、钗啊，以及别样的首饰，以及假玉的耳环，手钏。再次，还有各色各样的花辫，绣货，如挽袖裙幅之类；也有苏货，广货，京料子花，西洋假珍珠。凡这些东西，无不带着一种诱惑面目，放出种种光彩，把一些中年的、少年的妇女，不管他们有没有钱，总要将她们勾在摊子前，站好些时。而一般风流自赏的少年男子，也不免目光眨眨地，想为自己的爱人花一点钱。②

不厌其烦地引用这么长谈论服饰的文字，罗列这些丰富多彩服饰，主要想说明：天回镇已经不是一个纯粹的传统的中国标本，在这繁荣的集市上，货物已经是华洋杂存。从数量上看，中国自产的物品占绝对优势，外国产品仅占据了少量市场；从品种上看，中国的物品涉及日常生活的各方面，外国的产品主要是纺织产品（如竹布、洋布等面料）和少量的装饰品（西洋假珍珠）；从品质上看，洋货（竹布、洋布）“那真好，又宽又细又匀净，白的雪白，蓝的靛蓝，还有印花的，再洗也不脱色，厚的同呢片一样，薄的同绸子一样”，远非中国当地的机织土布可比。这说明西方纺织工业技术水平远胜于中国。洋布由于质量好，要价高，反而没多少人买，卖不赢机织土布。在质量和价格面前，绝大多数中国人只能选择价格低廉的中国传统的自制物品，这说明

① 李劼人：《死水微澜》，载《李劼人选集》，第一卷，成都：四川人民出版社，1980年，第69页。

② 李劼人：《死水微澜》，载《李劼人选集》，第一卷，成都：四川人民出版社，1980年，第69~70页。

他们经济能力和消费水平的低下。中国是一个穷困的国家，外国产品对多数人来讲，是可望而不可即的奢侈品。天回镇集市上陈列供买卖的服饰，完全可以说明那个时代是一个新的非传统因素不断积累的时代，外国资本和文化逐渐渗透到中国，已在逐渐从局部改变着中国人的生活面貌。一场新的社会变革在酝酿，一切都在为它的到来作准备和积累。

> 那天，有点太阳影子，晒得热烘烘的。我在轿子里，连一顶青缎潮金边的瓜皮小帽，尚且戴不住，而那个野娃娃却戴了顶青料子做的和尚帽，脑后拖一根又短又翘的发辫，有大拇指粗。身上没有我穿得整齐，是一件黄绿色的洋缎棉袄，倒长不短地齐到膝头，露出半截青料子夹裤。再下面，光脚穿了双青布朝元鞋。[①]

这段介绍的是女主人公邓幺姑的儿子金娃子的服饰穿戴情况。从金娃子的装束看，他的衣服布料除了棉袄是洋缎的，其余的服饰使用的都是中国传统布料，可见，在使用的布料上，他身上的服饰已经不完全是中国传统的纺织产品了。但我以为，更重要的是，整个服饰在风格款式上仍然是旧中国的：瓜皮小帽、和尚帽、棉袄、夹裤、青布鞋，最典型的是脑后拖着的那根发辫——清朝男子标志性的服饰。这真是“中学为体，西学为用”的直接体现！简直可以作为一种时代风格的标志，其象征功能是十分明显的。而他的母亲——邓幺姑的服饰除了在用料上中西混合，更在服饰形式上吸收了西洋妇女的装饰风格，这是一个重要的信息。文中写道：

> 她不但脚好，头也好，漆黑的头发，又丰富，又是油光

① 李劼人：《死水微澜·前记》，载《李劼人选集》，第一卷，成都：四川人民出版社，1980年，第11～12页。

水滑的。梳了个分分头，脑后挽了个圆纂，不戴丝线网子，没有一根乱发纷披；纂心扎的是粉红洋头绳，别了根碧玉簪子。别一些乡下女人都喜欢包一条白布头巾，一则遮尘土，二则保护太阳经，乡下女人顶害怕的是太阳经痛。而她却只用一块印花布手巾顶在头上，一条带子从额际勒到纂后，再一根大银针将手巾后幅斜别在纂上；如此一来，既可以遮尘土，而又出众的俏丽。大姐问她，这样打扮是从哪里学来的。她摇着头笑道："大小姐，告诉了你，你要笑的……是上前年冬月，同金娃子的这个顾家爹爹，到教堂里做外国冬至节时，看见一个洋婆子是这样打扮的……你说还好看吗?"

她的衣裳，也有风致。藕褐色的大脚裤子，滚了一道青洋缎宽边，又镶了道淡青博古边子。夹袄是什么料子，什么颜色，不知道，因为上面罩了件干净的葱白洋布衫，袖口驼肩都是青色宽边，又系了一条宝蓝布围裙。里外衣裳的领口上，都时兴地有道浅领，露出长长一段项脖，虽然不很白，看起来却是很柔滑、很细腻。①

邓幺姑这身打扮显然不是中国传统女性的惯有风格，所体现出来的审美趣味也与中国一贯的服饰不一样，着装者的精神面貌是富有生机的。她的发型和头饰取法于教堂里的外国妇女，简洁、大方、脱俗又雅致、精细，一丝不苟。她的裤子、衣衫，材料、色彩的选择和搭配、做工、款式……无不考究，无不渗透着服饰主体细密的心思。她完全是一个过渡时期的时尚女子。在她的装束中体现了西方服饰文化对中国最基层的农村社会的渗透，在一定程度上改变了中国农村农民的生存方式和文化形态，这种变化虽然没有体现在政治运作的层面，但由于它已经渗透并在一定程度上改变了社会的基本生活方式，它积聚的变革力量就会更

① 李劼人：《死水微澜·前记》，载《李劼人选集》，第一卷，成都：四川人民出版社，1980年，第18~19页。

加广泛，它所导致的改变也会更加深刻、持久。所以，它是更深刻、更全面的社会变革的前兆。毫无疑问，读者所看到的小说主人公邓幺姑是一个具有魅力、富有挑战性的女性形象，在她身上蕴藏着追新求变、彰显个人的现代意识。尽管旧的传统尚未完全脱离，但新的精神却在迅速地萌芽和生长，“我”这个城里人能够感受到、理解到邓幺姑所标领的一些全新的东西。

《死水微澜》中邓幺姑的服饰已经出离于传统的服饰审美品味，融入了以传教士为代表的西方服饰文化，在这种文化的烘托和润饰之下，人物显出了别样的美。邓幺姑成为老板娘蔡大嫂后的打扮：

> 蔡大嫂也照例打扮了一下，搽点水粉，拍点胭脂——这在乡下，顶受人谈驳的，尤其是女人们。所以在两年前数月，全镇的女人，谁不议论她太妖娆了，并说兴顺号的生意，就得亏这面活招牌。后来，看惯了，议论的只管还是有，但跟着打扮的，居然也有好些。——梳一个扎红绿腰线的牡丹头，精精致致缠一条窄窄的漂白洋布包头巾，头上是白银簪子，手腕上是白银手钏。玉色竹布衫上，套一件掏翠色牙子的青洋缎背心。[1]

邓幺姑（蔡大嫂）的装扮是相当出彩的，已经超出了当地着装规范，遭到广泛的非议，但她所体现出来的异样的美却是无法抹杀的，并以不可抗拒的力量征服了当地男男女女，不久就有人开始学着她打扮了。这种彰显个人的意识和行为，实际上已经不是传统的道德律令和价值观念可以规范得了的，也不是既有的审美标准能够解释和束缚得了的。她的身上中西服饰文化共存，尤其是对异质文化的接纳，也说明了变化的存在，以及更大变化到

---

① 李劼人：《死水微澜》，载《李劼人选集》，第一卷，成都：四川人民出版社，1980年，第72页。

来的可能。虽然邓幺姑是一个人，但作为象征，表明了改变社会历史进程的新变因素已经在普通人的生活中扎根、生长。这个因素是社会进步的活跃因子，尽管邓幺姑这样的人本身并无自觉，他们只是在利用新的可能的现实条件，按照自己的需要真实地表达自己。她就是传统这潭死水中漾起的波澜。从小说中所反映的情况看，晚清中国服饰的变化，主要还是在西方文化的刺激下，随着西方服饰及其原料的大量输入，中国普通老百姓自发地选择。在中国社会日常生活的现代性生成中，这是一种重要的模式：外力刺激——示范——民众自发选择——逐渐流行，形成中西并置、共存的局面。表面上看，这是一种正常的、健康的、理想的文化交流和生长形式。但是，它的基本路径是：列强送来，我们选择。其局限是：这种选择的范围是有限的，不是我们主动去选择，在更大的范围去选择，而是有限制的选择。我认为，更为重要的是，它是中国固有文化在资本主义全球化的空间背景下落后、失败的产物，对民族自尊是有损害的。当然，从另一角度看，也可以认为一个文明进步必须与异质文明交流，只有在不断的交流中才能认识自我与他者，才能激发文明发展新的动力，才能生成新质，使自己变得更加丰富，更具活力。所以，西方服饰的渗透，促成了中国服饰的局部新变，仍是一个意义复杂的事实。敏锐的小说家选择了服饰这一特殊的意象，揭示了清末社会各种新旧势力交错、抗衡，更大的社会变革即将到来的历史真实。

4.1.2 民国初年政府推行服饰改革导致乡村服饰巨变

辛亥革命后，中国乡村服饰发生的最大变革就是“剪辫子”和“废缠足”。在辛亥革命这一特定的历史时期，由于缺乏足够的、充分的思想启蒙和宣传教育，乡村人民对于革命表现出了相当的隔膜甚至误解，缺乏同情的理解，因此他们在革命中永远是被动的，处于无所适从，惊恐不安，大难临头的精神状态，这使得他们对革命不能全副力量地投入和支持。

一旦某种特定的服饰与“革命”这个神圣的字眼紧密地联系

在一起，是否具备或穿戴这种服饰就成为一个人对待革命的政治立场——革命与反革命的重要标志。革命的目的是社会的重造，从根本上是改革人们的生活和行为方式，因此它必定要诉诸一定的外在形式，以这种特殊的形式来承载和昭示革命的目标和价值诉求，求得广大民众的理解与支持。1911 年 10 月 10 日，辛亥革命首义的成功，终于使革命党人可以理直气壮地公开剪辫子了。特别是独立各省，首先就把剪除标志着汉人臣服满清的辫子作为革命的目标，剪不剪除辫子不但成为去旧从新的标志，也是革命、不革命和真革命、假革命的标识。在当时，剪辫子浪潮由革命的中心城市向小城镇和农村扩展。据悉，沿海口岸之区，风气开化，视剪辫子为时尚。仅广东一省，一天便有 20 余万人剪去辫子，告别旧时代。在当时，倾向革命，主动剪辫子的，自然不少，但在偏僻城镇甚至大中城市，不管是前清遗老遗少，还是普通百姓，大多还是固守传统，惜辫如命，抵制剪辫。人们抵制剪辫子的思想和心理根源是非常复杂的。一些人是受“肤发受之父母”，不可损害的旧观念影响，多数人则是由于二百多年形成的传统习惯势力作怪。在他们看来，没有辫子就不成样子。陋俗一旦深入人们的心理深层，则产生牢固的、畸形的审美标准，还有些胆小怕事的人害怕清朝复辟，担心皇帝再坐龙廷时，没有辫子要招来杀身之祸。因此，在当时的剪辫浪潮中，有的人的辫子是自己主动剪掉的，但更多人的辫子是被强迫剪掉的。那时，独立各省的各城镇路口和交通要道，都有手持剪刀的革命士兵盘查往来行人，见有辫子的人，抓住“咔嚓”一下，便将长辫剪去。被强行剪辫者大多神色凄惨，悲伤不已。不了解革命者，更是嚎啕大哭，抱头而去，这种强迫，自然引起剪辫者和被剪辫者的冲突，有的甚至闹出人命来。如在江南湖口，有乡民游某入城完粮，被差役拉住其发欲硬性剪去，乡民不从，两相争扭，致铁剪

尖端戳入喉际，立即倒地殒命。[1]

尽管剪辫浪潮此起彼伏，但保守思想根深蒂固，为了进一步推进剪辫，1912 年 3 月 5 日，民国临时政府公布了《大总统令内务部晓示人民一律剪辫文》，号召同胞“涤旧染之污，作新国之民”，“凡未去辫者，于今到这日限二十日一律剪除尽净，有不遵者违法论。该地方官毋稍容隐，致干国犯”。“有已去辫尚剃其四周者，殊属不合，仰该部一并谕禁，以除虏俗而壮观瞻”。此令一颁，剪辫再掀高潮。至此，剪不剪辫不仅仅是革命不革命的问题，而且是拥护不拥护共和的问题。在剪辫浪潮中，也有不少逆潮流而动反对剪辫的人。与由于囿于传统不愿剪辫的庶民不同，他们是有意识地反对剪辫，反对革命。这些人一是忠于清廷的贵族、官僚，也就是清朝的遗老遗少，他们见大势所趋，暂时将发辫盘起，藏在帽子底下；二是顽固维护清王朝的持有武装的北洋军阀，如“辫帅”张勋及其“辫子军”——定武军。张勋率辫子军聚集山东兖州一带，从上到下，官兵个个留着大辫子，以表示效忠退位的宣统皇帝。[2] 这是民国初年服饰改革的逆流。

鲁迅在其小说创作中抓住了特定历史时期的服饰这一特点，用以表现民国初期社会生活的风云变幻，努力展示在这个新旧交替的时代，封建保守势力与革命进步力量各自采取种种方式宣扬自己的文化立场，昭示自己生活方式的合法性，二者相互较量、相互激荡，从而上演的一幕幕人间悲喜剧。鲁迅在《头发的故事》《风波》和《阿 Q 正传》三部作品中，都涉及服饰与历史及时代的关系问题。《头发的故事》借友人 N 先生之口叙写了民国初年剪辫子和穿西服在中国的艰难曲折，实际上，这是传统与现代、激进与保守、旧文化与新文化、中国文化与西方文化等相互搏杀、竞争的表现形式。辛亥革命时期，新政府强制推行剪辫子

---

① 参见王东霞编著《从长袍马褂到西装革履》，成都：四川人民出版社，2002 年，第 82 页。

② 参见王东霞编著《从长袍马褂到西装革履》，成都：四川人民出版社，2002 年，第 83 页。

和废缠脚，搅扰着宁静的乡村。《风波》中靠撑船为生的七斤在城里就被军队强行拉去剪掉了辫子，使得乡村民众随着社会政局动荡摇摆中陷于极度的惶恐。在《阿Q正传》中，包括阿Q在内的未庄农民，在“剪辫”与“留辫”这个问题上所表现出的盲从、惶恐与犹疑、狡黠与机智，展示了广大民众特别是底层社会对所谓的“革命”的隔膜与误解，以及“革命”带给普通群众的不安、痛苦甚至滑稽感。读者还可以从中进一步发现，所谓的“革命”彼时虽然正如火如荼，轰轰烈烈地展开，但在很大程度上仅仅停留于肤浅的、表面的服饰变化，而更深层次的如人的思想、灵魂的革命远未达到，但思想、灵魂的革命确是创造现代生活最根本的要素，离开了这一点，所谓的社会改革不过都是表面文章，欺人之谈。显然，人们服饰上出现的“剪辫”与“留辫”的犹疑、摇摆，以及源自生存和利益的各种投机行为，正反映出革命初期社会价值的错乱，人心的无所适从，这正是一个社会重大转型时期的真实写照，同时，也使得这些小说中的服饰话语具有表征历史与时代精神的重要价值。

围绕服饰展开的斗争，是鲁迅早期小说服饰叙事的一个重要内容。其小说中的人物，常以服饰作为表明自己政治态度和政治立场的工具，表明与对手鲜明的对立。头发是服饰的重要内容和组成部分，而在清末民初却成为政治斗争的场域。男人的辫子在当时是清王朝统治存在的标志，而革命党人也将剪辫子视为与清朝统治决裂的革命行动，剪辫的就是革命党或拥护革命党，在当时是一种标志性的叛逆行为。而通过服饰对对手表达一种负面的希望，希望对方不幸或者对对方不幸表示一种落井下石的奚落，往往能够对对手形成心理上的打击。在《风波》中的辫子是叙事的焦点，此外邻村茂源酒店的主人赵七爷的宝蓝色竹布长衫，也是一件典型的斗争武器。“因为赵七爷的这件竹布长衫，轻易是不穿的，三年以来，只穿过两次：一次是和他怄气的麻子阿四病了的时候，一次是曾经砸烂他酒店的鲁大爷死了的时候；现在是第三次了，这一定是于他有庆，于他的仇家有殃了”。“伊（七斤

嫂——引者注）透过乌桕叶，看见又矮又胖正从独木桥上走来，而且穿着宝蓝色竹布的长衫”。这第三次，实际上是针对平常不很将赵七爷放在眼里的七斤的，因为其时七斤已被剪了辫子，而今封建势力复辟了，“皇帝又坐了龙庭”，又要辫子，没有辫子的就会被认为是对辛亥革命的拥护和对大清王朝的敌视，这显然是大逆不道的杀头之罪。这个曾经骂自己是“贱胎”的仇家面临全家覆灭的危险，如何不让赵七爷喜出望外，七斤的倒霉，正是赵七爷所期盼的。七斤的辫子被革命党剪去了，没有辫子就是其软肋，也正是赵七爷报复和攻击的由头和机会。因此，赵七爷这次竹布长衫的出现，含义也就变得非常明确，庆祝仇家七斤遭殃。如前所言，赵七爷是拿七斤的头发说事的。赵七爷下了桥，“一径走到七斤家的桌旁”，这使七斤家感到了威胁和不安。文中写道：

> 七斤嫂看着七爷的脸，竭力陪笑道，“皇帝已经坐了龙庭，几时皇恩大赦呢？”
>
> “皇恩大赦？——大赦是慢慢的总要大赦罢。”七爷说到这里，声色忽然严厉起来，“但是你家七斤的辫子呢，辫子？这倒是要紧的事，你们知道：长毛时候，留发不留头，留头不留发……”
>
> 七斤和他的女人没有读过书，不很懂得这古典的奥妙，但觉得有学问的七爷这么说，事情自然非常重大，无可挽回，便仿佛受了死刑宣告似的，耳朵里嗡的一声，再也说不出一句话。[①]
>
> 赵七爷摇头道，“那也没办法。没有辫子，该当何罪，书上一条一条明明白白写着的。不管他家里有什么人……”

---

① 鲁迅：《风波》，载《鲁迅全集》，第一卷，北京：人民文学出版社，1981年，第470～471页。

七斤嫂听到书上写着，可真是完全绝望了；自己急得没办法，便忽然又恨到七斤。用筷子指着他的鼻尖说，“这死尸自作自受！造反的时候，我本来说，不要撑船了，不要上城了，他偏要死进城去，滚进城去，进城便被人剪去了辫子，从前是绢光乌黑的辫子，现在弄得不僧不道的。这囚徒自作自受，带累了我们又怎么说呢？这活死尸的囚徒……”①

七斤……但非常忧愁，忘却了吸烟，象牙嘴六尺多长的香妃竹烟管的白铜斗里的火光，渐渐发黑了。他心里但觉得十分危急，也想想些办法，想些计画，但总是非常模糊，贯穿不得：“辫子呢辫子？……”②

赵七爷以七斤无辫子为把柄，或虚或实，言辞威胁，步步紧逼，使七斤一家感到似乎面临灭顶之灾，情急之下，互相责骂伤害，不战自乱，精神几近完全崩溃。这就完全达到了赵七爷打击报复七斤的目的。事实上，赵七爷在革命之前是长辫子，革命迅猛发展期间就把辫子盘在头上，不僧不道的，自然对革命是否成功还是有疑虑，当其打听到“皇帝坐了龙庭了”，就又把头发梳成乌黑绢滑的大辫子，专门到七斤家来恐吓和打击七斤，给七斤家及村里的人带来恐惧和不安，但不久听到传言“皇帝不坐龙庭了”，便又将头发盘到了头顶上。可见赵七爷不过一个见风使舵，投机钻营，欺压乡邻的乡痞罢了。这些底层社会的政治运作，恐怕是革命者们万万没有料到的。至于服饰改革中出现的逆流，诸如鲁迅《风波》中的六斤在张勋复辟失败后仍在公开缠小脚，也属于正常现象。但无论怎样，服饰的改革，随着时间的推移，在

① 鲁迅：《风波》，载《鲁迅全集》，第一卷，北京：人民文学出版社，1981年，第471～472页。

② 鲁迅：《风波》，载《鲁迅全集》，第一卷，北京：人民文学出版社，1981年，第473～474页。

并不太长的时间内取得了彻底的胜利，女人的小脚和男人的辫子最终绝迹，而新的具有现代意味的服饰逐步增加，使中国乡村服饰面貌发生了天翻地覆的变化。

4.1.3 现代都市服饰对乡村服饰的巨大冲击

一般认为，现代都市作为现代文明发展成果最突出、最集中的体现，是一种较农耕文明更复杂和更高级的文明形态，对乡村具有一种文明的高位优势，由于它实在的、丰富耀眼的物质文明，而且通常是一个国家或地区的政治、经济和文化中心，往往成为一般“乡下人”向往的地方，也是不少“城里人”自豪和炫耀的资本。这种特殊的不平衡、不平等关系，使城市文明对乡村造成一种潜在的威胁和动摇。就服饰而言，便是乡村追逐摹仿城市服饰，屈服于城市这个异质的文化庞然大物。这在中国服装史和文化史上，已是不争的事实。当然，也有那种对城市文化和生活厌倦不满的人，把乡村作为高于城市的样本来标举，进行文化哲学上的思考。伟大的作家往往能够敏锐地发现和把握这种社会变化的内在秘密，并把它以艺术的方式，形象地揭示出来。

在现代作家中，茅盾对中国的现代都市和乡村均有敏锐的观察和深入的体验，同时善于运用先进的理论，科学分析，塑造典型，反映时代的变迁。反映刚刚逝去和正在发生的社会现实，是茅盾小说最基本和最重要的特征。如果把茅盾的作品按其反映的历史时代先后排列起来看，“五四”运动前后到四十年代末期近半个世纪内现代中国社会风貌及其变化、各个阶层的生活动向及彼此之间的冲突，都得到了充分的艺术反映。可以说，茅盾为我们提供了一部20世纪上半时段中国社会的编年史，是近半个世纪中国社会历史的艺术总结。对于茅盾的文艺观念来说，人物是小说的中心，而人是一切社会关系的总和，是历史客观条件、客观环境造成了人，所以，他总是从多方面的错综复杂的社会关系

及其变化中来突出人物性格及其发展。[1]

从服饰叙事的角度看，以文中人物服饰的差异、冲突和变化来呈现资本主义对都市和农村生活形态的影响，呈现中国社会正在进行着的深刻变革，则是茅盾小说服饰话语的重要特点。在《子夜》中，作家对人物服饰做了近乎自然主义的描写，显示出现代都市与封建农村在经济状况、生活方式以及意识形态方面的巨大差别，也显示了现代都市文明（包括服饰文明）对乡村的巨大压迫和冲击。《子夜》描写了吴老太爷从云飞轮船下来，坐上一八八九号的新轿车，二小姐芙芳即杜姑太太跟着坐在老太爷的旁边。本来还是闭着眼睛的吴老太爷被盛装入时的二小姐身上的香气一刺激，便睁开眼来看一下，颤抖的声音慢慢地说："芙芳，是你么？蕙芳！还有阿萱！"在这里，吴老太爷明显受到二女儿芙芳现代都市服饰的威胁和冲击，引起本能的抗拒，表现出了对二小姐服饰打扮和香气的不适甚至厌恶，拒绝她坐在自己旁边。因此，他忍不住召唤与他同住乡下的子女蕙芳和阿萱来坐在自己身边，以为这可以使他找到在乡下那种熟悉的安全感。在这里，很显然，吴老太爷是封建乡绅的代表，二小姐芙芳是现代都市资本家的阔太太，二者之间的对立，既是两种生活方式对立，又是中国传统保守文化和现代资本主义文化的矛盾与对立。二小姐入时的服饰和刺激人鼻孔的香气，自然显示出物质生活的富裕，也暗示出她需要凭自己身体的外在形象和刺激的体香，彰显身份、地位和财富，以保持对男性持久的吸引力，进而捕获自己的幸福，因此她对自己的服饰是高度重视的。她从自己的服饰获得了明确的优越感，认为自己的服饰是优于和高于乡村服饰的，它代表的是一种迥异于传统的崭新的服饰文化——资产阶级服饰文化，这自然也可以理解为资产阶级文化在封建文化及生活方式面前的优越和自信，它不但要彰显自己，而且要摧毁或同化其他文

[1] 参见钱理群，温儒敏，吴福辉著《中国现代文学三十年》，北京：北京大学出版社，1998年，第228页。

化，体现出资本主义文化的扩张性本质。接着，小说叙述了在汽车里，二小姐发现四小姐蕙芳的服饰与高度都市化、现代化的上海不符，便毫不客气地对四小姐的服饰提出了建议："可是四妹，你这一身衣服实在看了叫人笑。这还是十年前的装束！明天赶快换一身罢！"四小姐显然接受了二小姐的提醒和建议，她对现代都市生活充满了一种向往。来自乡村的四小姐蕙芳，毫不掩饰地表现出对包括服饰文明在内的现代都市文明的服膺和对自身土气自卑，她说：

> "二姊，我还没有见过三嫂子呢。我这一身乡气，会惹她笑痛了肚子的罢。"
>
> 蕙芳轻声说，偷眼看一下父亲，又看看左右前后安坐在汽车里的时髦女人。芙芳笑了一声，拿出手帕来抹了一下嘴唇。一股浓香直扑进吴老太爷的鼻子，痒痒地似乎怪难受。
>
> "真怪呢！四妹。我去年到乡下去过，也没看见你这一身老式的衣裙。"
>
> "可不是。乡下女人的装束也是时髦得很呢，但是父亲不许我——"①

四小姐蕙芳在与二小姐的对比中，在和车外坐在别的汽车里的时髦女人的比较中，自惭形秽。二小姐以身示范、教导、引诱，甚至以略带讥讽和训斥的口吻说，"真怪呢！四妹。我去年到乡下去过，也没看见你这一身老式的衣裙。"指斥四小姐的服饰已经是土气和落伍的到了"怪"的地步，甚至是乡下人也少见的穿着。这种训斥和劝导，当然使四小姐难受，只好一方面承认自己的落伍与土气，另一方面把自己服饰的落伍与土气归因于吴老太爷的保守与强行阻止，"可是父亲不许我"。这个女性对物质

① 茅盾：《子夜》，载《茅盾选全集》，第三卷，成都：人民文学出版社，1984年，第12页。

享乐和外貌时尚的追求与欲望开始被激活和培育，并且释放出来。她对吴老太爷造成自己在时尚的贵妇人面前的落伍，是有抱怨的。正是四小姐发自内心的抱怨和不满，传到坐在身边的吴老太爷耳里，对他形成了强烈的刺激，使他深感失望，乃至绝望。

> 像一枝尖针刺入吴老太爷迷惘的神经，他心跳了。他的眼光本能地瞥到二小姐芙芳的身上。他第一次意识地看清楚了二小姐的装束：虽则尚在五月，却因今天骤然闷热，二小姐已经完全是夏装；淡蓝色的薄纱紧裹着她健壮的身体，一对丰满的乳房很明显地突出来，袖口缩在臂弯以上，露出雪白的半只胳膊。一种说不出的厌恶，突然塞满了吴老太爷的心胸，他赶快转个脸去，不提防扑进他视野的，又是一位半裸体似的只穿着亮纱坎肩，连肌肤都看得分明的时装少妇，高坐在一辆黄包车上，翘起了赤裸裸的一只白腿，简直好像没有穿裤子。①

属于封建乡村的吴老太爷的视听和嗅觉遭到了现代都市肉感和色情的围剿。作者几乎是采用自然主义的描写，刻画了芙芳等都市时尚的、肉感的女体形象，更重要的是突出了性的意味，使吴老太爷这个保守的乡绅无法忍受，直接想到的就是世风和人性的堕落、淫荡。“‘万恶淫为首’！这句话像鼓槌一般打得吴老太爷全身发抖。”② 正如我们在前面所提到的那样，双方都以在彼此看来极端的态度相互对立，这种对立的存在，一方面可理解为对现代都市文化中色情腐朽部分的批判，另一方面也对乡村的过于保守的合理性提出了质疑。从这里，读者也可以见出茅盾本人对于都市现代化游移不定的态度。现代化带来了物质财富的极大

① 茅盾：《子夜》，载《茅盾选全集》，第三卷，北京：人民文学出版社，1984年，第12页。

② 茅盾：《子夜》，载《茅盾选全集》，第三卷，北京：人民文学出版社，1984年，第12页。

丰富，改善了人的生存条件和生活方式，在释放人的自由本能的同时，也导致人类物欲膨胀和人欲横流，在时髦和光鲜的表面下，是赤裸裸的欲望和残酷的生存竞争，是无情的利用与被利用的关系，那些温情脉脉的面纱下，是金钱决定一切的铁律。中国传统文化中的中庸之道以及含蓄、节制的生活原则与这种欲望公开、透明的现代都市文化自然是水火不相容。作为封建传统社会象征的吴老太爷初到上海，对所见的最能代表现代大都市文化特征的密集的高楼群、五颜六色的霓虹灯、各式新款的汽车、拥堵的街道、轻薄暴露的服饰、随处可见的色情放荡的女性身体、浓烈刺鼻的香水味，等等，不仅格格不入，而且表现出强烈厌恶和愤怒，甚至在惊恐中昏死过去。吴老太爷被吴荪甫接到了客厅中歇息，其时吴荪甫的客厅正在举办一个交谊舞会，其所见更令吴老太爷目瞪口呆：

> 吴老太爷只是瞪出了眼睛看。憎恨、忿怒，以及过度的刺激，烧得他的脸色变为青中带紫。他看见满客厅是五颜六色的电灯在那里旋转，旋转，而且愈转愈快。近他身旁有一个怪东西，是浑圆的一片金光，荷荷地响着，徐徐向左右移动，吹出了叫人气噎的猛风，像是什么金脸的妖怪在那里摇头作法。而且这金光也愈摇愈大，塞满了客厅，弥漫了全空间了！一切红的绿的电灯，一切长方形，椭圆形，多角形的家具，一切男的女的人们，都在这金光中跳着转着。粉红色的吴少奶奶，苹果绿的另一位女郎，淡黄色的有一位女郎，都在那里疯狂地跳，跳！她们身上的轻绡掩不住全身肌肉的轮廓，高耸的乳峰，嫩红的乳头，腋下的细毛！无数高耸的乳峰，颤动着，颤动着的乳峰，在满屋子里飞舞了！而夹在这如风的舞阵中间的，是吴荪甫的多疱的脸，以及满是邪魔的阿萱的眼光。突然吴老太爷又看见这一切颤动着飞舞着的乳房像乱箭一般射到他的胸前，堆积起来，重压着，重压着，压在他的胸脯上，压在那部摆在他膝头的《太上感应

篇》上，于是他又听得狂荡的艳笑，房屋欲倒。

“邪魔呀！”吴老太爷似乎这么喊，眼里迸出金花。他觉得有千万斤压在他的胸口，觉得脑袋里有什么东西爆裂了，碎断了；猛的拔地长出两个人来，粉红色的吴少奶奶和苹果绿的女郎，都嘻开了血色的嘴唇像要来咬。吴老太爷脑壳里梆的一响，两眼一翻，就什么都不知道了。[①]

可以这样讲，前面引述的《子夜》开头部分对上海现代大都市众多特征和吴老太爷的惊毙过程的详细描写，是具有象征性的。它表明，吴老太爷所代表的将死的封建传统文化，在现代资本主义社会是没有存身之地的，只有像四小姐和阿萱这样主动抛弃自己身上的传统生活方式，才有继续生存下去的可能性。现代都市社会就是吴荪甫、杜竹斋、吴太太这样的靠金钱支撑累积起来的富豪的舞台，它暗示了一个时代的结束。马克思说：“资产阶级在它已经取得了统治的地方把一切封建的、传统的和田园般的关系都破坏了。它无情地斩断了把人们束缚于天然首长的形形色色的封建羁绊，它使人和人之间除了赤裸裸的利害关系，除了冷酷无情的现金交易，在没有任何别的联系了。”[②] 夏志清先生在其巨著《中国现代小说史》中也曾经指出：“自《虹》后，我们可以从《秋收》、《子夜》及其他作品中，看出茅盾对中国问题的看法，一直是本着马克思主义立场。”[③] 小说体现了马克思主义的一个重要观点，即社会是不断进步的，资本主义就是封建社会的掘墓人。吴老太爷的儿女们取代父亲成为新时代的主人，是历史的必然。作者借范博文之口，表达了自己的意见，“乡下实

① 茅盾：《子夜》，载《茅盾选全集》，第三卷，北京：人民文学出版社，1984年，第17～18页。

② 马克思：《共产党宣言》，载《马克思恩格斯选集》，第1卷，中共中央马克思恩格斯列宁斯大林著作编译局编译，北京：人民出版社，1972年，第253～254页。

③ 夏志清：《中国现代小说史》，上海：复旦大学出版社，2005年，第115页。

际上等于幽暗的‘坟墓’，‘僵尸’（吴老太爷）在坟墓里是不会风化的，现在到了现代大都市上海，自然立刻就要风化。去罢！你这古老社会的僵尸！去罢！我已经看见五千年老僵尸的旧中国也已经在新时代的暴风雨中间很快的在那里风化了”①。我们有理由认为，茅盾在对世象和人物的描写中具有主题先行的特点，即先具有某种社会理性，然后再寻求具体的现象去说明这种理性认识的合理性或者真理性，这就使其写作具有明显的意识形态功能，成为某个阶级认识社会的标本，成为批判社会现实的工具，而这种介入性的写作行为也就不可避免地涂染上了鲜明的政治色彩。小说中，芙芳和阿萱这两个乡下年轻人对现代大都市时尚服饰的态度以及后来服饰的都市化，也就变得可以理解了。可见，代表封建社会的乡村一到代表资本主义的城市就被迅速瓦解以至消灭。城市对农村所构成的巨大冲击就可见一斑了。

在《子夜》中大量关于服饰的叙述，如吴二小姐、吴少奶奶以及吴荪甫客厅里跳舞的女性们时髦、性感的服饰，刚从乡下进城的四小姐土里土气的服饰……揭示的是不同的生存环境下不同人物的生存状态。这些人或生存于现代大都市，或生活于较闭塞落后的农村，物质条件不一样，文化条件不一样，各自的经济实力不一样，但都必须按照自己所能意识到所能掌控的条件来安排和设计自己的生活形态，只有采取这种生活形态，才能确保个人生活乃至生存的延续性。四小姐蕙芳衣着土气，并非其自愿，而是其父亲吴老太爷严厉禁止，不许她穿那些张扬的、暴露的、性感的时尚女装。我们可以把这理解为乡村封建文化顽固、保守、封闭的一面。努力维持固有的生活方式，无视社会生活环境的变化，从较长时段看，这种固守陈规的结果是不容乐观的。城里的女性夏季着低领袒臂露胫服装，是妇女服饰朝自然、简便、美观发展的必然趋势，由此引发的争论深刻地反映了社会上新旧思想

---

① 茅盾：《子夜》，载《茅盾选全集》，第三卷，北京：人民文学出版社，1984年，第30页。

观念的冲突。在中国封建社会，服饰往往是标志着一种社会等级和伦理观念，对妇女的压迫是与对妇女衣饰的严格规定联系在一起的。女子袒臂露胫与中国传统伦理规范和审美心理不相容，在传统观念根深蒂固的中国是绝对不允许的。吴老太爷所代表的旧时人物对时髦女装的非议，实际上反映了人们对新的女子服饰及其审美趋向的排拒，是文化保守心理的体现。“虽然拒斥之声不绝于耳，但新式服饰以其强大的吸引力博得了时髦女性的欢迎，女子新潮服饰已经成为不可阻挡之势”①。四小姐因为长期在农村陪侍吴老太爷，思想和性格受到吴老太爷的塑造和禁锢，其审美能力也自然与城里的时尚女人有较大不同，其进城来所穿的服饰虽然也是精挑细选的，但仍然遭到了吴二小姐芙芳的贬斥，也就是说，吴二小姐等人作为现代都市的主人和代表，她们浮华的外表装点和炫耀着城市的现代化的魅力，尽管带有展示肉体的成分。衣着土气的四小姐蕙芳则成为农村向城市投降并逐步蜕变的象征物，现代都市文明的强大诱惑力和对人性的改造能力实在是无法阻挡的，是否也暗示了一种茅盾所理解的来自于马克思主义的社会发展进步方向或者趋势呢？因此，服饰所表征的社会生活状态，不仅仅属于个人，而且属于个人所生活的整个时代，它所传达的信息是个人的也是社会的。每一个人都是社会多种因素长期相互作用的结果，服饰作为人的外在形象同样是社会生活多种因素和力量的作用与影响在个人身上形成的积淀。四小姐蕙芳在都市时髦女郎面前自卑，而力图改变或抛弃自己身上具有中国传统乡村特色的服饰，表面上是向往都市文明，爱慕虚荣，以为找到了自己天堂，这看起来是她个人的行为，实际上是对传统服饰文化的否定。二小姐芙芳则是作为乡村传统服饰文化的批判者，是作为现代都市文化的象征而存在的，她与保守传统的乡土是对立关系，并对乡土的东西进行着瓦解，可见现代都市文明在逐步

① 王东霞：《从长袍马褂到西装革履》，成都：四川人民出版社，2003年，第108页。

地向乡村渗透，现代化的进程就是广大农村被城市逐渐否定、同化的过程。这个进程以具体的人、事、物的变化为形式，充满了无数的矛盾，注满了无数人物的苦乐悲欢。显然，吴芙芳、林佩瑶、徐曼丽等时髦女郎的生活作派并不是现代化的理想形态，只不过是现代化过程中的衍生物、次生物，因此，作者没有将这些都市的表象作为一种值得肯定和欣赏的方面，而是怀着复杂的心态甚至包含否定的倾向，在叙述和描写这些人物。这是一种值得注意的服饰话语。

从现存的历史资料和现代小说中的叙述情况看，乡村服饰和都市服饰存在着明显的差异。在整个中国现代史中，西装、中山装、长袍马褂、旗袍以及其他各种女士服饰，主要都是在城市、商埠、城镇广泛流行，适应的人群也以资本家、商人、政府官员等社会上层人士以及学生为主。在现代都市周边的农村受城市的影响较大，向都市服饰趋同的迹象明显。而在广大的偏远农村，上述这些服饰鲜见，穿着者更为少。总体上看，农村劳动群众和乡村民众的穿着变化不大，仍为传统的大襟袄、中式裤、白布袜、黑布鞋。衣服的材料也不如城里变化多样，色彩丰富。他们所穿的衣服从纺纱、织布、染色到剪裁都是在家庭里手工完成的。所以布料粗糙，款式简单，色彩单一。“当上海女子已经开始整烫头发，足着高跟鞋时，河北三河县妇女头上还戴着三四百年前的冠子，足下还缠着一双‘三寸金莲’”[①]。农村与城市之间在服饰方面的差异大致有如下三个原因：其一，城市与外界的交往远比农村频繁，因此无论是服装的款式还是材料变化都比农村要快很多。其二，在农村，传统封建思想的禁锢远比大都市来得严重，闭塞落后的农民依然固守着视服饰过分艳美、新奇为妖气、浮荡的社会心理。这种社会心理形成的社会氛围给新式服装的推广设置了重重障碍。其三，农村生活极为拮据，尤其在穷乡僻壤之地，养家糊口、暖衣饱食已是奢求，自然没有追求新潮的

① 袁杰英：《中国历代服饰史》，北京：高等教育出版社，1994年，第217页。

经济实力以及心思，所谓“新三年，旧三年，缝缝补补又三年”是农民服装的真实写照。所以中国普通民众的服饰比起都市上层社会而言是单调而缺少变化的。①

4.2 贫困：乡村服饰的核心意义

随着帝国主义对中国的入侵，特别是经济侵略的逐步加深，加之国内资产阶级的掠夺和地主阶级的残酷剥削，中国的乡村到了 20 世纪 30 年代就已经濒临崩溃的边缘。乡民贫困，乡村颓败，在一些情况严重的地区，路边常常可见倒地的饿殍。这个时期，广大穷苦乡民食尚不能果腹，生存问题都不能解决，能够遮羞蔽体已算是体面了，根本就不可能有多余的财力消耗在服饰打扮上。因此，如果从身体形象方面考察当时的农村社会状况和农民的生存状态，服饰作为最重要考量的符号，它最核心和最基本的意义就是：贫穷。事实上，不少作家早已留心到这一重要的社会事实，在小说中充分地运用了乡民服饰这一重要符号，对农村衰败，乡民贫穷，社会行将崩溃的现实进行揭露，表达了对农民贫困的深厚同情和对国家、民族命运的担忧。

中国乡村的服饰话语在绝大多数现代作家的小说文本中，主要包括人物身上穿戴的服饰、人物对服饰的态度以及直接处理涉及服饰的具体事宜，等等，它是所有关于服饰的言说。不同形式和内容的服饰话语，在大多数作品中，是人物的生存状态的表征，从这些服饰话语中我们可以找到人物思想、行为和存在的内在逻辑，包括经济的、文化的、社会习俗的，个人的、社会的，本土的、异域的，传统的、现代的，兴盛的、破败的，等等。一般情况下，常规服饰是在一个人长期的生活积淀中形成的，取决于人们基本的生活条件和生活模式。在这个意义上，服饰是人生命状态的直接表征。在中国乡村，绝大多数农民一直过着最为贫

① 参见黄敏《民国时期的服装研究》，载《株洲师范高等专科学校》2005 年第 4 期。

苦的生活，他们就是苦难中国的缩影。服饰在他们身上，就是贫穷的象征，是他们悲苦命运的最直接表达。

在服饰变易中呈现人物命运多舛，这是鲁迅小说中运用服饰话语的常见手法。在鲁迅的《孔乙己》《药》《阿 Q 正传》《故乡》等小说中，服饰话语把中国农民生活的贫困和痛苦表现得形象而又深刻。孔乙己的长衫“又脏又破，似乎十几年没有洗，也没有补过。”[①] 在他最后一次造访咸亨酒店时，“穿一件破夹袄，盘着两腿，下面垫一个蒲包，用草绳在肩上挂住”[②]。两次形象展示，将孔乙己穷愁潦倒、偏执与愚暗、懒散与脆弱、可怜与悲惨的命运直观地呈现在读者的面前。《药》的最后有这样几句给人印象深刻的服饰描写：“小路上又来了一个女人，也是半白头发，褴褛的衣裙；提着一个破旧的朱漆圆篮，外挂一串纸锭，三步一歇的走。”[③] 生活的穷苦加上丧子的残酷打击，使夏大妈和华大妈完全处于一无所有，无处悲哀的境地。“褴褛的衣裙”“破旧的朱漆圆篮”，再加上一串纸锭，构成一个特定的贫困的意象群，喻指了一个生命颓败，并与死亡直接相连的存在状态，这里没有半点的希望，有的只是绝望和悲哀，是生命无意义的存在。

《阿 Q 正传》中，阿 Q 的服饰有多次变化，每次变化都是阿 Q 生活中的重大事件。在“第三章　续优胜记略”里，记述了有一年的春天，阿 Q 醉醺醺地在街上走，看见王胡在墙根的日光下赤膊捉虱子，阿 Q 认为这光天化日之下捉虱子是很出风头的事情。他看不起王胡，想在此时盖过王胡，于是“阿 Q 也脱下破夹袄，翻检了一回，不知道因为新洗呢还是因为粗心，许多功夫只捉到三四个”。而王胡却不一会就捉到不少，而且放在嘴

---

① 鲁迅：《孔乙己》，载《鲁迅全集》，第一卷，北京：人民文学出版社，1981 年，第 435 页。

② 鲁迅：《孔乙己》，载《鲁迅全集》，第一卷，北京：人民文学出版社，1981 年，第 437 页。

③ 鲁迅：《药》，载《鲁迅全集》，第一卷，北京：人民文学出版社，1981 年，第 447 页。

里嚼得毕毕剥剥地响。阿Q在数量和声音上均不及王胡，遂以语言责骂王胡，并与之殴打，结果被王胡打败。这件事情，“在阿Q的记忆上，这大约要算是生平第一件的屈辱”。破夹袄脱下来，在阳光下捉虱子和咬虱子竞赛，也算是天下奇观，更可笑的二人居然因此厮打起来，失败的结果使阿Q的自尊心蒙羞受辱。破夹袄和虱子，足以说明阿Q的穷困与懒惰，而比赛、斗殴以致产生的受辱感，更显示了灵魂的低贱愚黯以及精神的麻木、愚昧。在“第四章恋爱的悲剧”中，阿Q向赵太爷家的女佣吴妈求爱，跪着说“我和你困觉，我和你困觉!”吴妈认为自己被调戏、侮辱，受到惊吓，又哭又闹，不依不饶。赵太爷更认为这是对其家庭稳定秩序的严重破坏，使其佣工缺乏安全的工作环境，更何况阿Q的身份更无资格做这种调戏妇女的出格的事情，让赵家的人无法容忍。为此阿Q受到了赵太爷家严厉的惩罚，被赵秀才用大棒追打，后来又被土谷祠的地保敲诈了一回。毡帽被迫交给了地保，而且还订下了“五条件”，即：

一　明天用红烛——要一斤重的——一对，香一封，到赵府上去赔罪。

二　赵府上请道士祓除吊死鬼，费用由阿Q负担。

三　阿Q从此不准踏进赵家的门槛。

四　吴妈此后倘有不测，惟阿Q是问。

五　阿Q不准再去索取工钱和布衫。

阿Q自然都答应，可惜没有钱。幸而已经是春天，棉被可以无用，便质了二千大钱，履行条约。赤膊磕头之后，居然还剩几文，他也不再赎毡帽，统统喝了酒了。但赵家也并不烧香点烛，因为太太拜佛的时候可以用，留着了。那破布衫是大半做了少奶奶八月间生下来的孩子的衬尿布，那小

半破烂的便都做了吴妈的鞋底。①

这次阿Q的一切都被剥夺干净了。从头上的毡帽，身上穿的衣裳，到晚上睡觉盖的被子，全部被拿走，阿Q真的成了赤裸裸的一无所有的流氓无产者，连最基本的生存条件都失去了，已经被迫走上了绝路。他仅剩下裤子和一件破夹袄。未庄既已无法立足，寻找新的出路成为必然。在"第六章从中兴到末路"中，阿Q从城里回到未庄，一改往日形象，"穿的是新夹袄，看上去腰间还挂着一个大褡裢，沉甸甸的将裤带坠成了很弯很弯的弧线。"未庄看见阿Q的人，都觉得眼前的阿Q"和破夹袄的阿Q有些两样了……所以堂倌，掌柜，酒客，路人便自然显出一种疑而且敬的形态来。"② 这次服饰的变化，为阿Q赢得了一生中最辉煌、最受人尊敬的时期，他在未庄人心中从来没有受到如此的礼遇和期待，未庄人不但原谅了阿Q离开未庄前的种种"过错"，而且连深闺和浅闺的女人甚至赵太爷也专门请阿Q到自己的家里去。这些人抓住机会从阿Q身上吸取各自需求的"养分"。阿Q很快就又变得一无所有了，陷于赤贫。

《故乡》中的闰土，其少年时期的服饰和中年后的服饰，可以见出其生存的沧桑巨变，以及最后的贫困与艰难。《祝福》中的祥林嫂从前初到鲁四老爷家时，那是：

头上扎着白头绳，乌裙，蓝夹袄，月白背心，年纪大约二十六七，脸色青黄，但脸颊还是红色的。③

---

① 鲁迅：《阿Q正传》，载《鲁迅全集》，第一卷，北京：人民文学出版社，1981年，第503页。

② 鲁迅：《阿Q正传》，载《鲁迅全集》，第一卷，北京：人民文学出版社，1981年，第508页。

③ 鲁迅：《祝福》，载《鲁迅全集》，第二卷，北京：人民文学出版社，1981年，第10页。

第二次来鲁四老爷家，则是：

她仍然头上扎着白头绳，乌裙，蓝夹袄，月白背心，只是脸颊上已经消失了血色，顺着眼，眼角上还带着泪痕，眼光也没有先前那样精神了。①

接下来，又写她进一步遭到打击特别是捐献了门槛之后依然没有参与接触鲁四老爷家祭祀物品的资格后：

总惴惴的，犹如在白天出穴游行的小鼠；否则默坐着，直是一个木偶人。不半年，头发也花白了。记性尤其坏，甚而至于常常忘却了去淘米。②

而"我"与之最后见面获得的印象是：

五年前的花白头发，现在已经全白，全不象四十上下的人；脸上瘦削不堪，黄中带黑，而且消尽了先前悲哀的神色，仿佛木刻似的；只有那眼珠间或一转，还可以表示她是个活物。她一手提着竹篮，内中一个破碗，空的；一手拄着一支比她更长的竹竿，下端开了裂；她分明已经纯乎是一个乞丐了。③

祥林嫂由一个衣着朴素、干净，对生活有正常期望的人，历经多种打击和伤害，最终丧失了一个正常人劳动和生活的资格，

① 鲁迅：《祝福》，载《鲁迅全集》，第二卷，北京：人民文学出版社，1981年，第15页。

② 鲁迅：《祝福》，载《鲁迅全集》，第二卷，北京：人民文学出版社，1981年，第21页。

③ 鲁迅：《祝福》，载《鲁迅全集》，第二卷，北京：人民文学出版社，1981年，第6页。

成为乞丐。她家庭贫穷，衣着简朴，外出打工是为了济穷，但结果还是一无所有，比先前更穷。乞丐就是穷的极致。也有研究者指出："祥林嫂前后服饰形象的变化，完全是礼教政治铭写的结果。祥林嫂被迫改嫁是因为族权、夫权政治的压迫，捐门槛失败则是因为神权政治的欺凌，鲁四老爷、四婶、柳妈，等等，则是这些政治的直接执行者和帮闲者。"[①] 祥林嫂在这些重压下一步一步走向死亡。她的头发、衣着等服饰和身体形象的变化是与封建族权、夫权、神权的压迫、来自经济上层的压榨以及普通民众和看客的奚落、冷漠同步的。

茅盾的小说《春蚕》，同样是运用服饰符号表达乡民贫穷痛苦的典范。他巧妙地运用服饰与季节或天气的错位，来显示农民穷得到了无法维持正常生活的程度。不少农民一生勤劳，几乎一无所有，连最基本的生存都维持不了，苦苦挣扎，根本不能随着季节、天气变化调整自己的衣着。其服饰形象自然是"春行冬令""秋行夏令""冬行秋令"，无法与时令、天气合拍，不仅如此，其服饰包括被褥等生活必需品往往是当铺的"常客"。先看茅盾在《春蚕》中关于老通宝服饰描述：

> 老通宝坐在"塘路"边的一块山头上，长旱烟管斜摆在他的身边。"清明"节后的太阳已经很有力量，老通宝背脊上热烘烘地，象背着一盆火。"塘路"上拉纤的快班船上的绍兴人只穿了一件蓝布单衫，敞开了大襟，弯着身子拉，拉，拉，额头上黄豆大的汗粒落到地下。
>
> 看着人家那样辛苦的劳动，老通宝觉得的身上更加热了；热的有点发痒。他还穿着那件过冬的破棉袄，他的夹袄还在当铺里，却不防才得"清明"边，天就那么热。[②]

---

① 葛红兵，宋耕：《身体政治》，上海：上海三联书店，2005 年，第 57 页。

② 茅盾：《春蚕》，载严家炎，孙玉石，温儒敏编《中国现代文学作品精选》，北京：北京大学出版社，2002 年，第 307 页。

清明过后，本是穿夹衣的天气，塘路上弯着腰拉纤的纤夫却已经是着夏天的单衫了，单衫的大襟敞开，头上还是黄豆大的汗粒直往下淌。他们着单衫显然是高强度的体力劳动使然，与天气错位的服饰显示出纤夫劳动和生存的艰辛。同样，老通宝长期穷困的生活，也使他没有足够的条件过上正常的生活，只能以最大的忍耐被动地适应着外界环境的变化，维持着生命的存在。清明过后的天气已开始变得热起来了，老通宝身上从冬天穿到现在的破棉袄自然与暖和的天气呈现出一种错乱的搭配，这种乱象可以从两个方面来分析：一是四月暖热的艳阳天和老通宝的棉袄是错乱的结合；二是春意盎然，充满生机的大自然和老通宝们衰败的生活是错乱的结合。这种错乱结合所产生的乱象，与日渐改变的社会经济生活方式密切相关，与乡村地主阶级和高利贷者的剥削密切相关，与帝国主义的经济侵略密切相关，但与老通宝们的劳动无关。这些外在于老通宝的社会力量，是老通宝们无法改变的，他们只能任其摆布、宰割，在无知和宿命当中，滋生着对未来的希望，并被这希望牵引着活下去。他们在衣饰等生活资料极端匮乏的情况下，维持着劳动和生活的尊严。要开始养蚕了，这些穿得像叫花子一样的人，把养蚕用具都拿出来洗刷修补，于是在那条穿村而过的小溪旁边，村里的女人和孩子，工作着，嚷着，笑着：

> 这些女人和孩子们都不是十分健康的脸色，——从今年开春起，他们都只吃个半饱；他们身上穿的，也只是些破旧的衣服。实在他们的情形比叫化子好不了多少。然而，他们的精神都很不差。他们有很大的忍耐力，又有很大的幻想……①

① 茅盾：《春蚕》，载严家炎，孙玉石，温儒敏编《中国现代文学作品精选》，北京：北京大学出版社，2002年，第310页。

在经过了一个月左右的辛劳后，全村的养蚕都出现了茧子丰收的势头，于是：

> 小溪边和稻场上现在又充满了女人和孩子们。这些人都比一个月前瘦了许多，眼眶陷进了，嗓子也发沙，然而都很快活兴奋。她们嘈嘈地谈论那一个月内的“奋斗”时，她们眼前便时时现出一堆雪白的洋钱，她们那快乐的辛劳便时时闪过了这样的盘算：夹衣和夏衣都在当铺里，这可先得赎出来；过端午节也许可以吃一条黄鱼。①

这群衣衫破旧，像叫化子一样的蚕农，他们“夏行冬令”，在初夏仍然穿着冬天的破棉袄，因为他们的“夹衣和夏衣都在当铺里”，还指望着茧子丰收后卖了钱去赎出来。他们心里充满了对养蚕这种劳动的虔敬和对劳动成果的预期，全然不知道等待他们的是：茧贱伤农。他们忍饥挨饿、衣衫褴褛，生活的美好企划不但无一实现，反使他们陷人更深的灾难和贫穷。生命于他们是毫无希望的挣扎，让读者生出无限的悲悯。

河边拉船的纤夫身上敞开的破单衫子，坐在河边为生活艰难感伤发愁的老通宝身上的破夹袄，直接将下层农民生存的经济贫穷和生活痛苦展示了出来，尔后展开的叙述，不过是对这些服饰已经暗示出来的贫穷与衰败做具体的解释，或者说更详尽细腻的形象化的重复罢了。这便是人物服饰的暗示和表征能力。老通宝及众乡民的服饰表明病态的社会和帝国主义的经济侵略对普通民众造成的损害，并从根本上危及农民的基本生存。马克思指出：“资产阶级在它已经取得了统治的地方把一切封建的，传统的和田园般的关系都破坏了。”② 文本中频频出现的老通宝及其家人

---

① 茅盾：《春蚕》，载严家炎，孙玉石，温儒敏编《中国现代文学作品精选》，北京：北京大学出版社，2002 年，第 317～318 页。

② 马克思：《共产党宣言》，载《马克思恩格斯选集》，第 1 卷，中共中央马克思恩格斯列宁斯大林著作编译局编译，北京：人民出版社，1972 年，第 253 页。

的破烂服饰，就是反复强调农村的衰败和农民在经济上的贫困。在这里，服饰成了控诉国内阶级剥削和帝国主义经济侵略的工具，成为中国农村社会衰败的外在显现，其意识形态功能是明显的。它使读者在对老通宝这样的农民产生同情、悲悯的同时，进一步质疑当下社会存在的合理性。

如前所述，乡村中乡民生活极为拮据，尤其在穷乡僻壤之地，养家糊口、暖衣饱食已是奢求，自然没有追求新潮的经济实力和心思。所以，中国普通民众的服饰比起上层社会而言，不但单调，缺少变化，而且常常出现服饰穿戴的乱象。比如台静农的小说《拜堂》，开篇就写汪二为了和寡居的嫂子成婚，用自己的蓝布夹小袄当了四百文大钱，用这些钱去买了三股香、二十章黄表和一对蜡烛，作为当晚结婚仪式的必需品。结婚仪式在很多人心目中都是极端重要的人生仪式之一，既可昭告天地祖宗、昭告世人，从他者的认可中获得婚姻的合法性，也可通过这种形式为婚后的人生祝福，因此意义重大，凡是殷实人家无不不惜重金操办得热烈、隆重。但是对于贫穷人家，则另当别论了。从汪二当衣服到他所购买极为简单、数量有限的结婚必需品来看，汪二这种农民已经是生活在几无所有的赤贫状态，除了自己生存必须的衣服，他已没有别的财产，因此只能把暂时可以不用的衣服典当几个钱，来置办自己的婚仪——拜堂——所需的物品。为了眼前问题，他们已经无暇顾及今后如何生活，只是把自己交给命运这无法抗拒的潮流，任凭它把自己带到不可知的地方。汪大嫂请来了为自己主持拜堂仪式的田大娘和赵二嫂，这两位同样贫穷、善良的农村妇女。准备举行仪式时，赵二嫂忽然看见汪大嫂还穿着孝——白鞋，马上问：

“这白鞋怎么成，有黑鞋么？”

“有的，今天下晚才赶着上起来的。”她说了，便到房里换鞋去了。

“扎头绳也要换大红的，要是有花，还要戴几朵。”田大

娘一面说着，一面到了房里帮着她去打扮。

汪二将香烛都已烧着，黄表预备好了。供桌捡得干干净净的。于是轻轻地跑到东边墙外半间破屋里，看看他的爹是不是熟睡了，听在打鼾，倒放下心。

赵二嫂因为没有红毡子，不得已将汪大嫂床上破席子拿出铺在地上。汪二也穿了一件蓝布大褂，将过年的洋缎小帽戴上，帽上小红结，系了几条水红线；因为没有红丝线，就用几条棉线代替了。汪大嫂也穿戴周周正正地同田大娘走了出来。

烛光映着陈旧退色的天地牌，两人恭敬地站在席上，顿时显出庄严和寂静。[①]

结婚时还穿着为亡夫戴的孝——白鞋，这是犯忌的，是服饰的严重错位。即便是后来换上的黑鞋，也是当天晚上才做好的，可见其生活的促迫。汪二和大嫂的结婚服饰也只是将就拼凑，从形式上看，无疑是错位的，蹩脚的，可笑的。但穷人对生活的严肃和庄重，却也让读者感动。这些蹩脚、可笑的服饰，却真正地反映了农民生活的贫穷和苦难。他们没有能力去顾及身体形象的体面、排场和风光，生存本身对他们就是一个最大的考验。服饰的困难，是生活困难的表征。

汪二在其兄亡故后，与汪大嫂已有事实上的婚姻，致使汪大嫂身怀六甲。当然这种事实的发生，主要还是因为汪二生命本能的需求所致。他后来娶嫂为妻，在一定程度上也是对自己的行为负责，当然也不排除生命本能需要继续的因素。而拜堂仪式的举办，自是源于传统习俗的压力，他和汪大嫂需要名正言顺的同居，同时也只有这样才能解决腹中胎儿的身份问题。因此，这里我们提出一个身份焦虑的问题。消除身份焦虑和身份尴尬的问

① 台静农：《拜堂》，载严家炎，孙玉石，温儒敏编《中国现代文学作品精选》，北京：北京大学出版社，2002年，第267页。

题，就是将过去非理性的生活纳入理性的轨道中来，纳入社会认同的形式上来。拜堂，举行正式的婚姻仪式，就是消除身份焦虑，回归正常生活形式的唯一可能的途径。汪大嫂戴孝的白鞋，表示她对夫死妻守孝这一传统社会规范的遵循，换穿黑鞋、扎红头绳、戴红花、穿戴得周周正正，依照传统结婚仪式的仪轨进行拜堂，也表明她对生活是完全顺应的态度，自觉地将自己融进传统的生活形式当中。汪二同样如此，尽管他和她曾经违反传统礼法先有了肉体的接触。所以，他们并不是敢于解放自己情欲的勇敢的农民，他们尚未觉悟到可以与社会传统的生活秩序相抗衡的程度，他们有本能的冲动，并自觉地将这种生命本能冲动纳入到社会许可的范围中。但是我们从这里可以看出，传统生活方式包括着装形式对汪二这种普通农民在经济和精神上的压榨。当然，给读者最直观的印象是贫穷怎样让生命痛苦和悲哀。

此外，柔石的《为奴隶的母亲》、萧红的《生死场》《呼兰河传》当中也有不少关于乡民服饰的描绘，这些服饰符号同样反映了中国农民的贫困的生存处境（包括经济的和文化的）。穷人的服饰，在中国现代小说中是一个难以抹去的关于中国乡土社会的特殊意象。

4.3 诗意的符号：城乡对峙中的乡村服饰

乡村服饰之所以能成为诗意的符号，成为可以和都市时装抗衡的有力工具，是因为在作者的文化观念中把乡村自然、健康的生命形态作为优于城市伪饰、堕落的生命形态，因此选择以自然、淳朴、雄健的乡村文明作为自己生命和精神的家园，努力发掘和呈现其迥异于都市喧嚣浮华的超凡脱俗的美。由于这种选择是在将乡村与都市比较后做出的选择，选择的结果就是对都市的否定和摒弃。不过，这种选择并不意味着作家的肉身一定要远离现代城市，实际情况是它在很大程度上只是精神上的一种疏离，是一种文化观念上的批判意识。从理论上讲，这正是一种反抗社

会现代化的审美现代性或文化的现代性。[1] 因此，当中国现代小说运用乡村服饰符号对抗或否定现代都市时装的时候，它就具备了审美现代性品格。

4.3.1 具有灵异色彩的服饰

服饰以其独特的形态和色彩呈现出近于神异的不真实的幻影。服饰在故事中显得极为神秘，有一种神异的光芒和力量，或者让人向往，或者让人骇异，或者让人敬畏，因此它们的意义非比寻常，放射出一种诗意的光辉。在鲁迅的小说《故乡》和《铸剑》中，我们可以发现具有这种特点的服饰叙述。先看《故乡》中作者记忆里关于少年闰土的服饰形象：

> 深蓝的天空挂着一轮金黄的圆月，下面是海边的沙地，都种着一望无际碧绿的西瓜，其间有一个十一二岁的少年，项带银圈，手捏一柄钢叉，向一匹猹尽力刺去，那猹却将身一扭，反从他的胯下逃走了。[2]

> ……紫色的圆脸，头戴一顶小毡帽，颈上套一个明晃晃的银项圈，这可见他的父亲十分爱他，怕他死去，所以在神佛面前许下愿心，用圈子将他套住了。[3]

这是作者对儿时好友闰土的回忆，是留存于作者记忆中的美好印象。这个印象是经过作者的心灵和情感层层过滤与筛选后被美化和情感化了的形象，其价值随着时间的推移和个人在人世中的颠沛与忧患的增加而弥足珍贵，其光芒也越来越耀眼，只不过它留存于作者的心灵与情感深处。这是作者离开故乡二十余年后

---

① 参见周宪《现代性的张力》，载《文学评论》1999年第1期。

② 鲁迅：《故乡》，载《鲁迅全集》，第一卷，北京：人民文学出版社，1981年，第477页。

③ 鲁迅：《故乡》，载《鲁迅全集》，第一卷，北京：人民文学出版社，1981年，第478页。

关于故乡的记忆，这是故乡留给他唯一的温暖。这种温暖，在二十余年后仍能如此真切地感受到，也可反衬出作者在离开故乡后在现代都市生活的窘迫与灰暗。在温馨的回忆中，读者可以分明地感受到叙述者那种发自内心的快乐，这与文章的其他部分的风格和情绪都有明显的不同，而其他部分的字里行间渗透着作者的压抑、失望、寂寞、悲哀等多种复杂的情绪，甚至个人人生失败的落寞、忧郁都掺杂其间，因此，从整体上看，文章的情感基调是深沉、忧郁和感伤的。这就使得回忆部分在整体对照中显得意义非凡，而少年闰土鲜活的形象也就变得异常鲜明。其服饰形象的特异之处就是，“项带银圈”“颈上套一个明晃晃的银项圈，手执一柄钢叉”，使人想起神话中的小英雄哪吒，闰土在这里就成了一个令人向往的英雄形象。紧接着，作者解释了闰土带银项圈的由来，“他的父亲十分爱他，怕他死去，所以在神佛面前许下愿心，用圈子将他套住了”，这个解释实际上是从民间神鬼崇拜甚至是迷信的角度来展开的，非但没有消除闰土形象的神异色彩，反而因为和神道信仰等联系起来，和闰土名字的由来——“闰月出生，五行缺土，所以他的父亲叫他闰土”[1] 联系起来，更增添了其让人神往的灵异色彩。事实上，闰土的形象及叙述者和闰土在一起度过的快乐时光，不过是作者心底的一个梦。“银项圈”“钢叉”“小毡帽”无不散发出温暖而神奇的光辉。当叙述者见到中年闰土时，“他头上是一顶破毡帽，身上只一件极薄的棉衣，浑身瑟缩着；手里一个纸包和一支长烟管，那手也不是我所记得的红活而圆实的手，却又粗又笨而且开裂，像是松树皮了。”[2]“破毡帽”“极薄的棉衣”……俨然是一个被生活摧逼几近崩溃的普通老农！贫穷而衰败的形象，麻木而瑟缩的神情，早年生动、灵异乃至略带几分神秘的形象荡然无存！除了生活的寒

① 鲁迅：《故乡》，载《鲁迅全集》，第一卷，北京：人民文学出版社，1981年，第478页。

② 鲁迅：《故乡》，载《鲁迅全集》，第一卷，北京：人民文学出版社，1981年，第482页。

冷与萧索，一无所有。这无疑是对我的记忆的全面颠覆，是一次彻底无情的嘲笑。回忆与现实形成极为强烈的对比，使“我”失望而且说不出地悲哀。梦想破灭了，无所不在的苦难，击碎了“我”深藏于心底的那一丁点关于人生的美好记忆。现在，这点仅有的美好印记最终也被抹去了，如何让人不绝望，不诅咒这个非人的社会，从而更加坚定了改良人生建设合理社会的信念。

《铸剑》原名《复仇》，选自小说集《故事新编》，是一篇诡异的小说，可以当作武侠小说来阅读。它讲述了一个神奇的复仇故事，弥漫着一股阴森恐怖之气，但又间有血腥复仇的快意。复仇者实际上不只是眉间尺和黑衣人，眉间尺的父母也是复仇者，他们是一个团体，各自从不同的角度为复仇贡献力量，换句话说，他们共同努力完成了复仇行为。复仇的工具——雄剑，原材料是神异的铁石，由天下最著名的铸剑师，经过特殊的工艺，长时间精心打造而成，剑的由来和铸造过程都是神异的，剑的性能是神异的，天下无双。剑的外形，也是独特的：

> 眉间尺伏在掘开的洞穴旁边，伸手下去……待到指尖一冷，有如触着冰雪的时候，那纯青透明的剑也出现了。他看清剑把，捏着，提了出来。
>
> 窗外的星月和屋里的松明似乎都骤然失去了光辉，唯有这青光充塞宇内。那剑便溶在这青光中，看去好像一无所有，眉间尺凝神细视，这才仿佛看见长五尺余，并不见得怎样锋利，剑口反而有些浑圆，正如一片韭菜。[①]

必须提醒的是，这柄神奇的宝剑既是复仇的工具，也是眉间尺的佩饰，因为在古代青年男子佩剑是一种寻常不过的事。他母亲早就为他缝制好了“青衣”，告诉眉间尺：“你穿了青衣，背上

---

① 鲁迅：《铸剑》，载《鲁迅全集》，第二卷，北京：人民文学出版社，1981年，第421页。

这剑，衣剑一色，谁也看不分明的。”青衣在这里也为复仇创造了条件，承担了复仇的使命。关于黑色人，描写是非常简括的，就这几句：“挤进一个黑色的人来，黑须黑眼，瘦得如铁”[①]，“那人的衣服却是青的，须眉头发都黑”[②]。这个通体皆黑的形象，毫无疑问既是为了掩饰自己，更是其意志坚定、纯粹的显现，又是不祥和死亡的象征，但充满了神秘的色彩。从整体看，眉间尺和黑衣人人物的服饰（包括剑）都是诗化的符号。

4.3.2 朴野之美：在与都市对峙中呈现

如前所述，乡村朴野的诗意是在与城市伪饰堕落的比较中呈现出来的。这种美的发现，来自于小说家对现代都市文明中社会现代化的对抗和疏离。具有这种意识的现代小说家，善于从乡村日常生活，包括服饰打扮、风俗习惯等的表现入手，展示普通乡民自然、健康的生存状态或精神状态。同时，他们也将乡村作为尺度，去衡量和批判都市人生在道德、生命等方面的种种病态。由于所塑造的人物主要是最普通的中国乡民，所表达的是最单纯的生活理想，且与政治风云变幻无太多直接的关联，因此，作品中人物的性格和状态具有坚实的日常生活作为支撑，显得真实可感，获得广大读者普遍的认同，成为普通人情感、理想的代言，从而也具有长久的普遍的意义和启示。

在现代小说家中，沈从文无疑就是这样一位以乡村为尺度来批判现代都市文明的作家。就像他对乡村具有持久的热爱一样，他对都市具有持久的批判热情。广州花城出版社、香港三联出版社 1982 年联合出版的 12 卷本《沈从文文集》中，都市或涉及都市生活内容的小说 76 篇，乡土题材小说为 87 篇。他作品的内容横跨城市和乡村，原始的乡野文明和新近生成的现代都市文明互

---

① 鲁迅：《铸剑》，载《鲁迅全集》，第二卷，北京：人民文学出版社，1981 年，第 424 页。

② 鲁迅：《铸剑》，载《鲁迅全集》，第二卷，北京：人民文学出版社，1981 年，第 428 页。

参的姿态，为沈从文乡村小说提供了比较独特的乡土文学视角和文化意蕴。他用小说构筑了属于他自己的“湘西世界”，湘西如诗如画的风土人情、苗区的俊男俏女，都一一出现于他的小说中。他在小说中，大量运用服饰符号来刻画人物形象，表征不同的文化内涵，使服饰呈现出丰富的意蕴。

沈从文在《萧萧》中，写到了萧萧和农村新娘子的服饰都是：“体面的红绿衣裳”，“新娘子穿花衣，好体面!”这种具有浓郁乡土味的服饰，形式上是粗朴的，但都符合乡村那种大红大绿、简单、热烈的审美标准，它属于中国传统文化。文中另有不少服饰话语是对城里女学生服饰的叙述和议论。这样，小说中就形成了城乡服饰对照互参的格局。沈从文在处理这个问题时，运用了乡下人的眼光，用乡下人的知识和理解去呈现女学生所代表的城里人的服饰，呈现出有趣的变异形象：

> 只因为大家印象中，都知道女学生没有辫子，留下个鹌鹑尾巴，象个尼姑，又不完全象。穿的衣服象洋人，又不是洋人。吃的，用的……总而言之，事事不同，一想起来就觉得怪可笑!
>
> 女学生这东西，在本乡的确永远是奇闻……从乡下人眼中看来，这些人都近于另一个世界中生活的人，装扮奇奇怪怪，行为更不可思议……
>
> 她们咬人，和做官的一样，专吃乡下人，吃人骨头渣渣也不吐，你怕不怕?
>
> 女学生由祖父方面所知道的是这样一种人：她们穿衣服不管天气冷热，吃东西不问饥饱……①

地方稍稍进步，祖父的笑话转到“萧萧你也把辫子剪去

① 沈从文：《萧萧》，载《沈从文选集》，成都：四川人民出版社，1983年，第244页。

好自由”那一类事情上去了。听着这话的萧萧，某个夏天也看过了一次女学生……她到水边去，必不自觉的用手捏着辫子末梢，设想没有辫子的人那种神气，那点趣味。[①]

祖父向萧萧描述的女大学生的形象“永远是奇闻”，她们没有辫子，头发剪得如鹌鹑尾巴，像尼姑，穿衣服像洋人，装扮奇奇怪怪，不管冷热。这实际上是沈从文有意用以祖父为代表的乡下人的视野来消解以女学生为象征的现代都市文明，让她们的服饰和行为被乡下人视为偏离常轨，远离乡村的事物，继而成为稀奇古怪甚至邪恶之物，成为乡人乐于谈论的笑话和需要远避的东西。但萧萧却早为女学生别样的生活世界所吸引，甚至希望自己也成为女学生。我觉得沈从文先生在这个问题上的态度比较暧昧，一方面，好像是城里的女学生启蒙了萧萧这个乡下女孩，萧萧关于生活的想象或者理想已经稍不同于祖父等其他乡下人，她欣赏和向往城里女学生的生活形式和状态，在她本人成为女学生已是不可能的情况下，她把希望寄托在下一代身上，她逗自己出生不满三个月的儿子毛毛时说：“看看，女学生也来了！明天长大了，我们讨个女学生媳妇!”[②] 这里没有谁强制她，这些想法或向往是萧萧内心生长起来的生活要求。另一方面，城里的文明人的生活，难道就是符合人性的理想生活吗？祖父关于女学生“装扮奇奇怪怪，行为更不可思议”这种漫画式的描述，显然没有欣赏和赞美的意思。后来，作者表达了自己明确的倾向，他说：“许多城市文明人，把一个夏天完全消磨到软绸衣服、精美饮料以及种种好事情上面。萧萧一家，因为一个夏天的劳作，却

① 沈从文：《萧萧》，载《沈从文选集》，成都：四川人民出版社，1983年，第251页。

② 沈从文：《萧萧》，载《沈从文选集》，成都：四川人民出版社，1983年，第257页。

得了十斤细麻，二三十担南瓜。”[1] 这段话实际上是说，城市文明人精致的生活，不过是一种舶来的伪饰，“软绸衣服、精美饮料以及种种好事情”使生命异化为精致、讲究的消耗，实际上是掩盖了人的本真，把自己和自然朴素的生活隔离开来，是一种无根的生存形态。而乡下人植根乡土，自食其力，自给自足，朴实纯粹，与自然共生，符合本性。这种对比当然有文化批判的精神在里面。但是，我们也要看到，乡下人对城市现代文明的理解也是表象、肤浅和不全面的。城市和乡村在这里是两个隔膜的世界，因为他们完全是两种文化，要相互真正地理解，和谐相处，互补互融，还需要一个漫长的过程。

值得注意的是，《萧萧》中关于女学生及其服饰的叙写，表明了现代都市文明已经渗透到偏远的乡村，并在乡下人心中激起了永不停息的波澜。尽管它还是被一些像祖父那样的乡下人作为稀奇古怪的东西，受到嘲笑。但作为年青一代边地乡民的萧萧，希望儿子毛毛长大了讨个女学生媳妇，说明她对城里女学生的打扮和生活方式是认同的，肯定的，甚至是向往的。现代生活观念已深入人心，它预示了人们生活方式将逐渐改变，而那种传统、浑朴的，天人合一、近乎原始的生活则将面临不可避免的危机。

在沈从文另一篇小说《丈夫》中，乡下的丈夫像走亲戚一样带着东西到城里来探望在船上做了妓女的妻子，像逢年过节一样，“照规矩要见媳妇的面了，自己便换了一身浆洗干净的衣服，腰带上挂了那个工作时常不离口的短烟袋，背了整箩整箩的红薯糍粑之类，赶到市上来，象访远亲一样，从码头第一号船问起，一直到认出自己女人所在的船上为止。”接着把脱下来的布鞋摆在船舱外的护板上，把带来的东西交给了女人。浆洗干净的衣服、挂在腰带上的短烟袋、布鞋，再加背箩，是典型的乡民打扮，像他们的人性一样自然、纯净、透明。他这个不变的样子，

---

[1] 沈从文：《萧萧》，载《沈从文选集》，成都：四川人民出版社，1983年，第247页。

他的女人是熟悉的。然而丈夫却被这个在城里“做生意”妻子的陌生的服饰形象吓倒了，以至于使他不得不用吃惊的眼睛，搜索女人的全身。

> 大而油光的发髻，用小镊子扯成的细细眉毛，脸上的白粉同绯红的胭脂，以及城里人的神气派头、城市里人的衣服，都一定使从乡下来的丈夫感到极大的惊讶，有点手足无措。那呆像是女人很容易清楚的。女人到后开了口，或者问：“那次五块钱得了么？”或者问：“我们那对猪养儿子了没有？”女人说话时口音自然也完全不同了，变成象城市里做太太的大方自由，完全不是在乡下做媳妇的羞涩畏缩的神气了。[1]

妻子在丈夫眼中的这种从服饰到说话语音、神气变化，都令丈夫感到相当陌生，以至于惊讶，仿佛这个女人根本不是自己的妻子。因为，这时的女人经过城市文明的浸泡，洗礼，已经由一个纯朴的乡下女人成为一个城里女人，一个善于卖弄风情的妓女，一个刺激男人欲望并有偿供男人消费的欲望对象。这种变化并非人性的高扬与升华，而是人性与道德的堕落。这是城市资本主义消费文化对乡村的损害和侵蚀，毁灭着乡村自然、健康的人生。

这次见面使丈夫完全失去了自己在家中的主人感觉，不知道怎样摆布自己的女人，反而感到紧张，手足无措，时时小心翼翼，生怕自己的言行给妻子带来不利影响。妻子自己也已改变了以往在丈夫面前羞涩畏缩的形象，她在城里与男人周旋的经历和经验，使她对男人因过于熟悉而宠辱不惊，不再羞涩与敬畏；其次，她用自己身体挣的钱，也寄给了丈夫维持生计，自认为对家庭是有功劳、有贡献的，因此并不觉得于丈夫有愧；再次，她在

---

① 沈从文：《丈夫》，载《沈从文选集》，成都：四川人民出版社，1983年，第314—315页。

城里见了世面，看过、享用过乡下家里没有的东西，她有健康的身体，并不以妓女职业为苦，她适应这个工作。因为这些，她看到丈夫后并没有表现出久别重逢的喜悦和亲热。这种淡然，是让人惊讶的，特别是于她的丈夫而言。小说中，妻子似乎已经不需要原来的丈夫，丈夫的出现不但没有喜悦，反而成为她用身体为其他男人服务的障碍。就在同一条船上，丈夫必须忍受自己的女人用肉体为别的男人提供服务，而事情发生时他就在旁边。丈夫甚至在懵懂中认真地把别的男人要求性服务的信息传递给妻子。丈夫与妻子之间已经没有交流的时间和空间，于妻子好像也失去了交流的必要。妻子的变化是在她离开乡下家里后，在城市发生的。城市里频繁的买卖和交易，因为财富而产生的腐朽、堕落的生活，使这个乡下女人失去了原有的羞涩与畏缩，她变得大胆而且无耻。城市成为人性堕落和毁灭的场所，它毁掉了对生命、对情感的尊重，毁掉了人的尊严，毁掉了真实、纯朴的生活，使人为实利而生活，将生命抛掷于被玩弄、被践踏、被侮辱的深渊。小说中，丈夫的近乎愚蠢的善良、淳朴、忠诚，以及他对自己生活的热爱和自主，以及妻子最后悄然离开城市，随丈夫回到乡下的行为。在作家眼里，不过是对正在堕落，社会的一种无效的救赎。

城里女人讲究的服饰，表征和安排着她们的目的和算计。《丈夫》中女人的服饰的变化，已然昭示了传统社会生活的解体和人性的崩坏已经发生，而且不可抗拒。丈夫浆洗干净的衣服、挂在腰带上的短烟袋、布鞋，再加背篓，这典型的乡民打扮，像他们的人性一样自然、纯净、透明，值得信赖，值得颂赞，让人生出无限的怀想，成为一个温暖却遥远的梦。

废名（冯文炳）是把乡村作为诗境来描绘的作家，“以简朴的翠竹制成一支牧笛，横吹出我国中部农村远离尘嚣的田园牧

歌。"[1] 他那篇极为精粹的小说《菱荡》，充分地显示了作者反映生活的态度。作品由陶家村的翠竹绿水、小桥孤塔，写到聋子佣工勤劳敏慧，主人和气宽容，洗衣女轻松打趣，始终浸透着宁静、和谐的美，使文中乡村生活显示出一种令人歆羡、陶醉的诗意。文中对人物服饰的描写和叙述，是乡村诗意的重要组成部分。小说结尾处，写菱荡中两名洗衣女热了，就是否脱衣服纳凉进行讨论：

> "今天真热！"张大嫂的破喉咙。
> "来了人看怎么办？"
> "把人热死了怎么办？"
> 两边的树还遮了挑水桶的，水桶的一只已经进了菱荡。
> "哎呀——"
> "哈哈哈，张大嫂好大奶！"
> 这个绰号鲇鱼，是王大妈的第三的女儿，刚刚洗完衣同张大嫂两人坐在岸上。张大嫂解开了她的汗湿的褂子兜风。[2]

天气热得难受，乡下洗衣女洗完衣服坐在菱荡岸边乘凉，几乎了无顾忌地把汗湿的褂子解开，敞露自己的身体、乳房……对她们自己而言，这一切都是发乎天性，自然而然的行为，没有任何礼俗和道德上的焦虑与恐惧，完全是为了一己生命的快适。这种任意而行的着装打扮行为所表征的自然、纯朴的生活态度与生活方式，无疑是让人神往的。

在废名另一篇小说《竹林的故事》中，写老程从街上回来，从荷包里掏出一把大红头绳，向女儿三姑娘说："阿三，这个打

① 杨义：《中国现代小说史》（第一卷），北京：人民文学出版社，1998 年，第 450 页。

② 废名：《菱荡》，载中国现代文学馆编《初恋》，北京：华夏出版社，2003 年，第 56～57 页。

辫子好吗?”三姑娘抢在手上，一面还接下酒壶，奔向灶角里去。她妈妈却提醒：“留到端午扎艾呵，别糟蹋了!”城里人可能不屑的“红头绳”，在乡下人眼里却是珍贵的饰品，这里也可以看出乡下人的服饰总体上是追求简单、朴素，体现出一种节制、和谐。后来，作者又写到三姑娘夏天的服饰：“穿的是竹布单衣，颜色淡得同月色一般，——这自然是旧的了。然而倘若是新的，怕没有这样合适。不过这也不能够说定，因为我们从没有看见三姑娘穿过新衣：总之三姑娘是好看罢了。”[①] 这里，朴素的服饰与人朴素的生命是如此和谐，不尚虚饰，自然、健康，具有一种冲淡、素朴的美，这正是废名的乡村诗篇。

服饰诗意化、情感化，使之完全成为远离故土的游子（作者）一个精神上甜蜜的还乡梦。萧红在《呼兰河传》中，以孩童的经验和视角，叙写了大量乡村乡民的服饰形象，比如，小说非常细致地叙写“我”和祖父一起在花园里劳动、玩耍的情况，“祖父带一个大草帽，我戴一个小草帽，祖父栽花，我就栽花；祖父拔草，我就拔草”。写了“我”看见天上的白云“好像洒了花的白银似的，从祖父的头上经过，好像要压到了祖父的草帽那么低”。“我玩累了，就在房子底下找个阴凉的地方睡着了。不用枕头，不用席子，就把草帽遮在头上就睡了。”后来还写了祖父喜欢手里拿着个手杖，嘴上抽着旱烟管，和小孩子玩取帽子的小把戏。“草帽”作为一个典型的乡村服饰，具有浓浓的诗情，连接着作者太多美好的回忆和情思。还写了二伯穿戴清朝的服饰以及祖父留下来的各种服饰。在众多的乡村服饰叙述之中，无不饱含诗意和浓情，表达了作者对故乡——乡村生活的怀念。而这种生活，与成年后的都市生活无疑也是一种对照，但作者把诗意留给了乡村包括乡村的服饰，这是意味深长的。

---

① 废名：《菱荡》，载中国现代文学馆编《初恋》，北京：华夏出版社，2003年，第39页。

5 繁复的意象：红色根据地的服饰

考察红色根据地的服饰在小说中的艺术呈现，是非常困难的，因为在现代小说创作中，很少有将红色根据地军民的生活状况作为表现内容的。在一九四九年中华人民共和国建立之前，中国共产党控制下的红色根据地，在当时的国民党政府和社会主流舆论中被视为匪患之地，红军亦被污蔑为“赤匪”“共匪”，国民党政府对之严厉镇压。作家从正面报道和表现当时红色根据地的情况是被严格禁止的，相关消息也被国民党政府有关部门严密封锁、查禁，这使得国统区很少有作家从事这方面题材内容的创作。同时，由于战事频繁，在极度严峻的生存条件下，红色根据地缺乏一流的创作队伍，也缺少适宜的创作环境。因此，在中国现代文学史上，关于共产党领导革命根据地的生活缺乏必要的、及时的、充分的反映。30 年代，鲁迅在听了冯雪峰等人介绍了中国工农红军长征等英勇事迹后，曾打算写一部长篇小说反映这一历史壮举，可惜未能如愿。这不能不说是一个遗憾。现在，我们只能在少数共产主义作家的创作中寻找当时红色根据地人们的生活的痕迹。当然，还有一个例外必须提及，就是美国记者斯诺所创作的长篇报告文学《红星照耀中国》(又译为《西行漫记》)，第一次以一个外国人的眼光，满怀敬意地全面、真实地报道了中国工农红军在陕甘宁边区的生活和战斗情况。由于作品是以纪实为主，因此可以作为我们解读红色根据地作家创作的重要参考。现在，我们以一种特殊的眼光来考察现代小说中红色根据地服饰的存在状态，探寻现代性在文学中的特殊形式，无疑是有价值和意义的。为了确保历史的真实，本书仅选取红色根据地作家创作的反映红色根据地军民生活的小说作为研究对象。

在马克思主义意识形态影响和教育下成长起来的一代作家，长期生活在革命战争年代，生活在革命意识浓厚的红色根据地，而且主要是在物质生活和自然条件艰苦的广大的北方农村。生活艰苦但精神高昂，是他们的共同特点。他们生活中接触的对象主要是革命战士、农民和农村敌对、落后势力，如地主、富农等。他们的作品内容所展现的是处于新旧对立和新旧过渡期间广大革命战士、普通革命群众的战斗生活和日常生活，揭示的是革命与反革命、新思想和旧道德、进步与落后势力之间的矛盾斗争，以及这种矛盾斗争的复杂性、艰巨性，展示了革命群众的斗争精神、高尚品质，以及对新生活的热情与渴望。当然，同时也以艺术和形象的方式，论证了人民是历史创造者这个经典命题，论证了中国无产阶级革命的必然性与正确性，论证了中国共产党领导的新民主主义革命是中华民族解放和人民自由幸福的制胜法宝和必由之路。因此，他们的一切创作在根本上都服从和服务于中华民族的民主、解放的宏大叙事。

无产阶级的文艺是为无产阶级革命的伟大目标服务的，它是无产阶级革命运动的一支重要力量，表现无产阶级革命的合法性，表现无产阶级革命战士的英雄壮举和崇高精神，描绘革命斗争中的困苦和牺牲，描绘胜利的喜悦等诸多场景，叙述革命发展的艰难历程，叙述普通群众在革命斗争中的成长，以历史判决者的姿态，以浪漫主义的手法，颂扬改天换地的革命，颂扬和美化真正的革命战士和群众，同时贬低和丑化腐朽无能的反革命势力及其代表人物，是这类无产阶级文艺的主要任务和主要内容，也是无产阶级文艺与非无产阶级文艺的重要区别。红色根据地作家所创作的小说，是为中国共产党领导下的无产阶级革命事业服务的，在性质上属于无产阶级文艺。作家的思想立场与价值取向，决定了他考察中国社会历史风云所得出的最终结论。讨论服饰，必然要涉及作家对人物形象的塑造。作家对所塑造人物的价值判断和定位，决定人物以何种服饰出现在作品之中，换句话说，就是决定了作者如何去谈论人物的服饰。

这些红色根据地作家根据自己的生活经验和马克思主义以及无产阶级政党等主流意识形态的要求，将社会人物划分为不同的阶级、阶层，并将这些阶级、阶层与相应的物质生活条件和经济状况等物质性和精神性特征结合起来，固定起来，逐渐形成牢固的观念，即资产阶级就是物质上的富有奢侈和精神上的空虚堕落，作为工人阶级的敌人，他们和城市、工厂、金钱、奢华讲究的服饰等现代化的生产、生活和经济形式紧密相连；地主阶级具有中国封建传统文化特色，他们顽固保守，目光短浅，作为农民翻身的异己力量，残酷地盘剥农民，甚至把农民逼上绝路，生活方式比较中国化但是略显铺张，是农民革命的直接摧毁对象，却又往往不甘心失败，进行局部的具有一定杀伤力的反扑，给革命事业带来一定损害。被界定为小资产阶级的知识分子，虽不富裕，但由于文化人向来的自尊和优越感，使他们注重个人的价值和自由，既不屑像资产阶级那样成为金钱的奴隶，又不屑像地主阶级那样保守狭隘，更不愿像工人阶级和农民阶级一样劳苦、愚昧。更重要的是，知识分子因为知识带来的思考和怀疑能力，使他们对历史的前途表现出更多的怀疑和忧虑，他们的行为和思想往往陷于矛盾和摇摆之中，几至不能自拔，成为作家和革命劳动群众批判和轻视的对象。这类红色根据地小说中的主角或歌颂的正面角色主要是革命战士和革命劳动群众。在赵树理、孙犁等红色作家的小说中，我们可以看出作者对历史的发展方向和结局没有丝毫的怀疑，因而其作品中的正面人物性格都是单纯的，对自己生活的信念是明确而坚定的，其行动是百折不挠的，体现出旺盛的生命力。当然，农民和工人阶级都曾是被压迫、被剥削的对象，他们是革命的主体，是最革命的阶级，尽管他们身上还有长期被奴役留下的“精神创伤”，也有一些愚昧、保守、落后，但他们的本质是善良的，因此，总体上，他们始终是被正面描写和被肯定的对象。所以，这类小说的情节与人物都依照一定的理论模型，宣传和认识的功能比较突出。例如丁玲、赵树理等人描写土改的小说曾被作为土改工作者的参考书。由于塑造特定人物及

其特殊功能的需要，小说人物服饰话语的类型化就比较突出，实际上也难以避免。

夏志清认为，“中国共产主义文学的新时代可以说是开始于毛泽东在延安文艺座谈会上的讲话。在毛泽东的讲话后，延安的文艺工作者立刻寻找新的文艺表现形式”①，特别是广大工农兵能够和乐于接受的形式，表现中国社会的变迁，颂扬革命的力量和人民的艰苦奋斗与革命的伟大前途。1942 年后，毛泽东的《在延安文艺座谈会上的讲话》成为解放区作家的写作纲领。毛泽东认为，在现在的世界上，一切文化或文学艺术都是属于一定的阶级，属于一定的政治路线的。因此他用以他为代表的革命政治路线去规范革命的文艺运动，提出了一个影响深远的论断：“我们的文学艺术都是为人民大众的，首先是为工农兵的，为工农兵而创作，为工农兵所利用的。”为了实现这个文艺宗旨，他给根据地的作家提出了一条全新的，富有潜力和生机的创作途径：“中国的革命的文学家艺术家，有出息的文学家艺术家，必须到群众中去，必须长期无条件地全心全意地到工农群众中去，到火热的斗争中去，到唯一的最广大最丰富的源泉中去，观察、体验、研究、分析一切人、一切阶级、一切群众，一切生动的生活方式和斗争方式，一切文学和艺术的原始材料，然后才有可能进入创作过程。”② 从此，中国无产阶级的文艺思想体系和美学标准开始建立起来，并逐渐统一起来，具体到不同的艺术门类，则表现为不同的方式，体现在不同的方面。

红色根据地的文学艺术家建立了无产阶级的美学体系，以无产阶级的美学尺度来塑造无产阶级眼中的各色各样的人物，赋予

① 夏志清：《中国现代小说史》，上海：复旦大学出版社，2005 年，第 299～300 页。

② 毛泽东：《在延安文艺座谈会上的讲话》，载《毛泽东著作选读》，北京：人民出版社，1986 年，第 543 页。

毛泽东：《在延安文艺座谈会上的讲话》，载《毛泽东著作选读》，北京：人民出版社，1986 年，第 538 页。

这些人物不同的富有鲜明特色的身体形象。无产阶级服饰美学体系就因此而产生、发展和定型。由于阶级差别和阶级斗争是一个先验的东西存在于无产阶级作家思想中，是其创作中要阐释和表现的内容。因此，在服饰叙事美学上，以赵树理、孙犁、丁玲为代表的红色根据地作家对红色根据地服饰的表现就呈现出迥异于现代都市小说的独特风貌和一种独异的现代性品格。

5.1 服饰描写的意识形态化

正如我们在前面已经讨论过的那样，无产阶级作家眼中的人物首先是看他属于哪个阶级，人物的服饰造型则须符合这个阶级共同的特征，这样，人物就成为这个阶级的代表或者典型。作家必定要集中这个阶级的全部或主要的特点，以利于读者对某个社会阶级或阶层的认识，进而明白“谁是我们的敌人，谁是我们的朋友”这个重要问题，当然也要培养读者对特定阶级的观念和情感。毫无疑问，这都有助于革命工作的正确开展，或者刺激起革命者和群众颠覆旧世界创造新世界的热情。在一般情况下，服饰是表征人物阶级、阶层和身份地位以及个人经济能力、个性品味的重要形式。作家在塑造人物形象时，服饰往往是最直接和最不容忽视的要素。当作家运用服饰话语时，服饰就成了某个阶级的象征，文中人物以及作家在叙述中，对此服饰所持有的态度，自然就具有意识形态的内容和特点。同时，当文中人物之间是两个敌对阶级或阶层的关系，在服饰上就会表现出鲜明的差异，比如款式、质地、色彩、新旧、数量、层次等等，并且通过这些直观的形式来体现阶级的差别，寻找到阶级斗争的根源以及继续斗争的必要性。1942 年 3 月，“中央研究院”特别研究员王实味在《解放日报》上发表杂文《野百合花》，在《谷雨》第 1 卷第 4 期上发表短论《政治家·艺术家》，把讽刺的矛头指向延安所谓“歌啭玉堂春，舞回金莲步”的升平气象和“衣分三色，食分五等”的等级制度。可见，以服饰来彰显阶级、阶层的差异并非仅仅是作家的艺术创作手段。

中国革命是无产阶级特别是以工农兵为革命主体的革命。无产阶级（包括农民）之所以成为革命的根本动力是因为无产阶级处于社会底层，在政治和经济上都处于被剥削和被压迫的地位，生存受到其他阶级的严重威胁，只有通过革命才能使他们自己摆脱被剥削、被压迫的地位，才可能过上自由、平等、幸福的生活，其革命意志更为坚定，再加之其数量大，分布广，故而是改变社会面貌的巨大力量。无产阶级包括贫苦农民最重要的特征就是生产资料和生活资料极度匮乏，主要依靠出卖自己的廉价劳动力换取微薄的收入来维持生存。长期的物质匮乏，使他们对物质生活资料有着强烈的渴求，在处置已有的资源上也显得极度的节俭，因为首要的任务是解决吃饭问题，维持生计，其次才谈得上属于精神层次的审美需求。维持最基本的生存需要，是他们处置已有生活资料时必须遵循的重要原则，对于超越基本生活所需的消耗，他们是严格控制的，甚至是反对的，因此节俭成为被提倡的美德，反之对有限资源不必要的消耗则被视为恶德。贫穷使他们生活俭朴、低调，注重内容，轻视形式，也扼杀了他们对美的追求的可能，弱化了他们的审美能力。很少有人对美的形式具有自觉的追求，因为美是超功利的，审美活动是超越个人物质欲望的感性体验，它是人摆脱了一切世俗的物质世界的羁绊后的一种自由的精神活动。一个饥肠辘辘的人，再美的风景对他都没有意义，没有吸引力。相反，只有衣食无忧的人，才有心思和条件去感受美、体验美、欣赏美，才可能去创造美，去提高自己发现美、欣赏美的能力，从而使生命充实、圆满。无产阶级对美的追求受物质条件匮乏的制约，并在更深的精神层面影响了他们全面、合理的发展，因此，他们在世界中的主体性受到了削弱和压制，这是人类存在和发展的畸形状态，是一个需要通过漫长的过程和艰苦的努力来逐步改善的问题。看不到这一点，就会使我们陷于阶级意识形态的泥坑，无法正确认识和分析人物的存在形式的合理性与局限性，也无法正确认识和分析作者在文本中表达的思想内容的合理性与局限性。按照中国无产阶级的革命任务和文

艺美学标准来要求和指导文艺创作，使赵树理、孙犁等作家的创作表现出迥异于此前其他小说家创作的独特风貌。

赵树理深谙中国古代文学中状态不如传神，即“略形貌而取神骨”的传统手法，善于准确地攫取人物内在的精神气质，予以铺染，以达到形神兼备的理想创作境界。一般来说，赵树理不着意描写人物服饰，唯独在《小二黑结婚》中对三仙姑例外，共有三次服饰描写。先是变成“仙姑”时：“衣着穿得更新鲜，头发梳得更光滑，首饰擦得更明，官粉擦得更匀。”[①] 刻意打扮，为勾引青年，四个“更”字确是惟妙惟肖地反映了她借下神为名以售其奸的阴暗心理。继之是过了三十年后，“三仙姑却和大家不同，虽然已经四十五岁，却偏爱当个老来俏，小鞋上仍要绣花，裤腿上仍要镶边，顶门上的头发脱光了，用黑手帕盖起来，只可惜官粉涂不平脸上的皱纹，看起来好像驴粪蛋上下了霜。”[②] 最后一次是到区里时：“换上新衣服，新首饰，绣花鞋，新手帕，绣花鞋，镶边裤，又擦了一次粉，加了几件首饰。”[③] 一组短语表达出一连串匆忙的动作，十分传神地显现出她由于区里传见，又有一次显露色相的机会而十分兴奋的心情。和二诸葛相比，作者对三仙姑用笔是比较浓的，他如此强调描写她的穿戴，是有其艺术深意的，即通过对人物外形的极度渲染来强化她极端腐朽的灵魂。三次场景的时间跨度大，具体环境变化也大，把这三个描写镜头连接起来，便使人一眼看清这是一个品行不端，行为一贯放荡的“破鞋”。三仙姑的命运自然有其令人同情之处，但在艺术表现上，作品着力点显然是艺术批判。“三仙姑”成了现实生活中作风极不正派的坏女人的代名词。但是我们也应该看到，赵

① 赵树理：《小二黑结婚》，载《赵树理选集》，北京：人民文学出版社，2002年，第2页。

② 赵树理：《小二黑结婚》，载《赵树理选集》，北京：人民文学出版社，2002年，第2~3页。

③ 赵树理：《小二黑结婚》，载《赵树理选集》，北京：人民文学出版社，2002年，第13页。

树理对三仙姑服饰的描写，同样带着作者强烈的主观色彩，具有明显的意识形态功能，在这里，一切对个人身体刻意的修饰、打扮，都是不被允许的，都遭到了辛辣的讽刺。当然，这与赵树理的审美趣味接近或来源于广大农民的审美趣味有关。有些语言也显得过于刻薄，比如“只可惜官粉涂不平脸上的皱纹，看起来好像驴粪蛋上下了霜”，就带有明显的刻意丑化特点，现在看来，有些褊狭，缺乏大度和宽容的胸襟。

孙犁在《女保管——平分杂记》中记述了大观亭贫农团的两位女保管，一个叫刘国花，是土改前专给地主家拆洗衣服，侍候坐月子的女短工；一个叫陈春玉，土改前是地主家的女管家，常常把刘国花叫去给太太小姐们做活。很显然，陈、刘二人虽然曾经共为地主佣使，但却是管理与被管理，指使与被指使的关系，地位上存在事实上的差别。在服饰上二人有较显著的不同：

> 她（刘国花）有五十岁年纪，穿的还是很破烂，头发多半白了，身材瘦小，走起路来脚步细碎……
>
> 另一个保管叫陈春玉，也有五十几岁了，长得高大胖壮，头发全黑，穿的也整齐，态度也严肃……①

作家完全是对照着描写这两个人的。二人年纪相当，但刘国花头发多半白了，陈春玉则是头发全黑，刘国花过去深受地主的剥削压榨，非常穷苦，穿得很破烂，身体瘦小，而陈春玉则因为是地主家的管家，实际上是帮凶，管理层，衣食无忧，很少经受劳苦折磨，有条件穿得整齐，身体很胖壮。从后面的发展来看，刘国花是真正为翻身而喜悦的人，珍惜翻身在生命中和观念上的价值和意义，在工作上表现出快乐和热情，全心全意维护集体利益和财产，并没有将个人利益凌驾于集体利益之上，相信组织，

---

① 孙犁：《女保管》，载《孙犁文集》，天津：百花文艺出版社，1981年，第302页。

相信党的干部，相信应在公平的前提下进行土改，重新分配各种财物和生产资料，创造一种新的生活方式。她的这种行为和思想，在孙犁看来，无疑是正确的，也正是中国共产党领导的土改工作所期望的，值得提倡的。但是陈春玉同为保管，却并不爱惜集体财产，也不尽保管的劳动义务和职责，她看不起刘国花的穷和认真。在正式分东西前，陈春玉自己就在保管室和其他人一起私自选好东西拿，甚至发生争抢。而刘国花此时却毫无动作，根本就不参与这种有损土改工作原则，有违公正公平的事情。作者把陈春玉和刘国花对照起来写，呈现两个不同的服饰形象、身体形象，两种不同的思想、道德与行为境界，对服饰整齐的物质富足者陈春玉进行了否定，对服饰破烂不堪的穷苦人刘国花进行了肯定，同时，读者可以发现：土改了，但人的精神状态改造的任务还很艰巨，建设理想的新生活道路还漫长。

5.2 服饰与战争、劳动的特殊链接

工农兵成为无产阶级作家表现和服务的对象后，工农兵的价值理念、行为方式、生活内容、外在形象、审美标准成为作家推崇、褒扬的对象和内容，而与工农兵相异的价值观和审美观则是作家批评、否定的对象。这是建立无产阶级文化的需要。赵树理和孙犁作为《讲话》之后成长起来的小说家，在《讲话》思想的指引下进行创作，通过创作展示工农兵的劳动和战斗，展示他们的勤劳勇敢和顽强的生存意志，展示他们淳朴、善良、优美的品格，发掘他们身上所蕴藏的创造美好幸福生活的希望。因此，我们看到了许多英勇的战士和健康的劳动者充满生机和活力的身体服饰形象。这些战士和普通劳动者特别是农民的身体，是创作的力量源泉，是改天换地的物质基础。这些身体以不同形式和姿态呈现给我们，主人公也以投入以至忘情的状态，进行着身体体验——劳动、生产、战斗以及其他艰苦的生存。

在红色根据地作家创作生产的无产阶级文学中，无产阶级的审美标准就是衡量一切人物美丑的尺度，这个尺度，既是官方规

制，又是无产阶级出身的作家在艰苦生活中自发形成并在创作中自觉运用的创造人物的原则和方法。由于无产阶级被中国共产党界定为革命的主要力量，既是消灭旧制度的主要力量，又是建设新社会的主要力量，是最有前途的阶级，是应该表现并歌颂的阶级。文学艺术表现无产阶级大众的斗争生活和劳动生活，塑造典型的新人物和新生活，确实是在意识形态层面参与了新社会的构造，文中正面人物的服饰所体现和遵循的审美标准成为新的社会生活包括人们着装打扮的原则和要求。美的标准和尺度是与无产阶级的目标任务联系在一起的。为了建设一个属于自己的社会，无产阶级必须同阻碍他们革命事业的一切反动势力做你死我活的斗争，因此斗争和为斗争服务的相关事物都是神圣的，具有崇高的美。通过劳动获得物质产品来解决温饱问题，甚至为革命提供物质条件，是无产阶级的阶级特征和现实任务，因此劳动是创造世界的最基本的活动，也是无产阶级赖以存在的生产性、基础性实践，意义重大，在这个意义上，劳动是神圣的，劳动者是神圣和光荣的，也具有崇高的美。斗争和劳动，关乎无产阶级劳苦大众的生存和发展这个核心问题，是无产阶级革命时期无产阶级大众重要的生活内容，发掘和展示斗争之美和劳动之美，自然顺理成章地成为无产阶级文艺的表现内容和重要特征。

5.2.1 为了战斗的服饰

在这种新的美学思想的指导下，塑造英雄战士形象成为文学作品的主要表现手段：延安和解放区的作家，在毛泽东《在延安文艺座谈会上的讲话》的指引下，积极表现和塑造在新民主主义革命中成长和涌现出来的新的英雄人物形象。这些人物已经摆脱了封建社会加诸他们身体和精神的枷锁，获得了身体和精神的自由，并爆发出对新生活的热切渴望。由于中国共产党的教育和现实生活的激励，他们具有高远的眼光和博大的胸怀，自觉投身于民族解放和民主革命的伟大战争中，浴血奋战，建功立业，成为时代的骄子和人民的英雄。

解放区作家所塑造新的英雄儿女形象，是为战争而生，也为

战争而死的。把思想、情感和智慧完全统一和凝聚到如何赢得战争的胜利上来，为了战争的胜利，他们殚精竭虑，忍受一切痛苦，不怕一切牺牲，是他们最为根本的共性和特点。因此，他们的一切装饰，都是为了战斗，除了遮羞护体和方便、适应战斗，没有别的更多、更高的要求。当然，他们也有自尊，也有个人欲求，但任何属于个人的东西都会在较短的时间内得到净化和纯洁，使他们成为纯粹的战士，最终成为英雄儿女。丁玲、周立波、孙犁等人的作品中都有大量这方面的描写，马烽的《吕梁英雄传》，孔厥、袁静的《新儿女英雄传》，刘白羽的《无敌三勇士》等，都属于这类小说。

作为抗日根据地和解放区的作家，孙犁对文学创作为民族解放这一政治目标和任务服务有着相当明确的认识和自觉。他曾经说过："我幼年尪怯，中年值民族危难，别无他技，从事文学之业，以献微薄。"① 他对毛泽东《在延安文艺座谈会上的讲话》所建立的无产阶级文艺观，对文艺为现实斗争服务，为工农兵服务是心悦诚服，全面认同的。因此他所塑造的正面的工农兵形象，总是毫不犹豫地把自己的一切贡献给有益于民族解放的事业。人物的服饰都是为了无产阶级共同的事业，服饰的制作、服饰的样态、服饰的给予和服饰接受，都统摄到了这崇高的事业当中。比如孙犁在《女人们·红棉袄》中，写了八路军战士"我"和身患重病的小战士顾林在一个严冬的下午艰难地赶路。天快黑了，马上要下雪或者下雨的样子。我们被迫投宿在一个小山庄的老乡家。老乡家只有一个十六岁的小姑娘在家，她把我们安置到她的家里：

> 姑娘有十六岁，穿一件红色的棉袄，头发梳得很平，动作很敏捷，和人说话的时候，眼睛便盯住人。我想，屋里要

① 孙犁：《自序》，载《孙犁文集》，天津：百花文艺出版社，1981 年，第 4 页。

没有那盏灯光和灶下的柴火的光，机灵的两只大眼睛也会把这间屋子照亮把？她挽起两只袖子，正在烧她一个人的晚饭。

我一时觉得我们休息在这里，有些不适当。但顾林躺在那只铺一张破席子的炕上了，显然他已是筋疲力尽。我摸摸他的额，又热到灼手的程度。

“你的病不会又犯了吧?”

顾林没有说话，我只听到他牙齿的“得得”声，他又发起冷来。我有些发慌，我们没有一件盖的东西。炕的一角好象是有一条棉被，我问那正在低头烧火的姑娘，是不是可以拿来盖一下，姑娘抬着头没听完我的话，便跳起来，爬到炕上，把它拉过来替顾林盖上去。一边嘴里说，她家是有两条被的，哥哥今天背一条出操去了。把被紧紧盖住了顾林蜷伏的身体，她才跳下来，临离开，把手按按顾林的头，对我蹙着眉说：

“一定是打摆子!”

……

姑娘对我慢慢讲起话来。灶膛里的火旺了，火光照得她的脸发红，那件深红的棉袄，便象蔓延的火焰一样。

……

夜晚静的很，顾林有时发出呻吟声，身体越缩越小起来，我知道他冷。我摸摸那条棉被，不只破烂，简直象纸一样单薄。我已经恢复了温暖，就脱下我的军服的上身，只留下里面一件衬衫，把军服盖在顾林的头上。

这时，锅里的饭已经煮好。姑娘盛了一碗米汤放在炕沿上，她看见我把军服盖上去，就沉吟着说：

“那不抵事。”她又激灵地盯视着我。我只是对她干笑了一下，表示：这不抵事，怎样办呢？我看见她右手触着自己的棉袄的偏在左边的纽扣，最下的一个，已经应手而开了。她后退了一步，对我说：

"盖上我这件棉袄好不好?"

没等我答话，她便转身过去断然脱了下来，我看见她的脸飞红了一下，但马上平复了。她把棉袄递给我，自己退到角落里把内衣整理了一下，便坐到灶前去了，末了还笑着讲：

"我也是今天才穿上的。"

她身上只留下一件皱折的花条布的小衫。对这个举动，我来不及惊异，我只是把那留着姑娘体温的棉袄替顾林盖上，我只是觉得身边这个女人的动作，是幼年自己病倒时，服侍自己的妈妈和姐姐有过的。

我凝视那件暗红的棉袄。姑娘凝视着那灶膛里一熄一燃的余烬……①

为了救助生病的八路军战士，这件凝结着姑娘幸福憧憬的崭新的红棉袄，虽然当天才穿上她的身，却毫不犹豫的脱下来给我们的战士取暖。她本有少女的羞涩，在民族大义面前，在崇高的民族未来的集体想象中，被毅然抛弃了，她自己只有一件皱折的短衫在身了，但在两个八路军战士面前她已没有羞涩。因为在她的意识里，战士是战争胜利的根本力量，只有战争胜利后，包括她自己在内的广大人民才会有幸福生活，所以，保护八路军战士就是确保战争胜利，就是争取幸福的未来。然而寒冷仍然要侵袭她的身体，她只好坐到灶前获取一点温暖。但那红棉袄却像火一样，在一直温暖着八路军战士的身体和灵魂，具有崇高的思想内涵。当然，作为八路军战士的"我"也把军服让给了自己的同志，也忍受着冬天的寒冷。可以看出，在抗战时期，饥寒交迫的农民劳动群众，为了民族的独立解放，为了一个被承诺的美好未来，献出了自己可以奉献的一切。即便是衣服，也是为了革命的

① 孙犁：《女人们·红棉袄》，载《孙犁文集》，天津：百花文艺出版社，1981年，第23～25页。

胜利而存在，并发挥着保存和激发革命力量的作用。红棉袄、军服以至棉被，在这里所体现的军民情、战友情都是围绕民族独立自由这一共同的革命事业而出现和生长的。

《荷花淀——白洋淀纪事之一》和《嘱咐》是两篇属于姊妹篇的小说。这两篇小说中的主要人物相同：水生和他的女人；作品中所反映的生活在时间上相隔了八年。两篇小说都着意刻画了水生和她的女人的服饰。先看《荷花淀——白洋淀纪事之一》对水生的描写：

> 很晚丈夫才回来了。这年轻人不过二十五六岁，头戴一顶大草帽，上身穿一件洁白的小褂，黑单裤卷过了膝盖，光着脚。他叫水生，小苇庄的游击组长，党的负责人。今天领着游击组到区上开会去来。①

水生的装束，是地道的农民形象，但又有其特殊的地方。他戴的“大草帽”，既可说是用来白天遮太阳，也可以说是为了隐藏自己的本来面目，使日本鬼子或其他反抗日势力不能发现他这个小苇庄的游击组长和党的负责人。身上“洁白的小褂”，显得清爽、精神，也表现出女人的勤劳、贤惠。他的“黑单裤卷过了膝盖，光着脚”，说明他在匆忙急迫中，涉过水，踩过湿地，经过了长途跋涉，因为他领着游击组到区上开了会，现在又急匆匆从区上赶回来，他为了抗日等工作投入他全部的精力，但他是年轻的，有力量的，能吃苦耐劳的。他就是抗日民众的代表，至少在思想和精神状态上代表了这个民族在抗战中所需求的精神状态，而这些也是通过简练、传神的服饰话语得以体现的。

再看《嘱咐》，这篇小说关于水生的服饰只有两处。一是开篇第一句：“水生斜背着一件日本军大衣，偷过了平汉路，天刚

① 孙犁：《荷花淀》，载《孙犁文集》，天津：百花文艺出版社，1981年，第90～91页。

大亮。"[1] 二是要到家时，他感到一种沉重的压迫，即对家人的思念担忧和家庭可能面目全非甚至彻底消失的忧虑，使他产生"近乡情更怯"的复杂情感，因此他反而越走越慢，甚至感到这种压力太大，使他必须要休息，做好面对一切不幸的心理准备。他决定坐下来抽袋烟，来调节、放松一下，缓解一下自己的压力。然而傍晚的风使他寒冷，于是"他打开大衣披在身上"。这件日本军大衣，显然是水生的战利品，是对他英勇抗击日本鬼子建立功勋的奖励，也借此暗示抗日战争已经取得了最后的胜利这个社会背景。

而对水生女人的服饰也有重要的描写，是通过水生的眼光来传达的。水生在自家门口遇到了自己的女人。女人的形象就此呈现："水生看见她脚上那白布封鞋，就知道父亲准是不在了。"白布封鞋是当地的一种风俗，戴孝的一种方式，以寄托对逝者的悼念。这说明女人尊重并实践这个习俗，即坚贞地维护着与水生家的关系，仍在维持着整个家的正常存在。八年分离后的重逢，也使水生忍不住仔细地观察自己的女人衣着、外貌，文中写道：

> 水生看着她。离别了八年，她好像并没有老多少。她今年二十九岁了，头发虽然乱些，可还是那么黑。脸孔苍白了一些，可是那眼睛里的光，还是那么强烈。
>
> 他望着她身上那自纺自织的棉衣和屋里的陈设。不论是人的身上，人的心里，都表现出是一种叫深藏的志气支撑，闯过了无数艰难的关口。[2]

这里完全是历尽劫难后更加成熟、坚韧的女人形象。头发乱了些，但依然是黑的，人并不衰老，还具有青春的活力。特别是

---

① 孙犁：《嘱咐》，开恩《孙犁文集》，天津：百花文艺出版社，1981 年，第 165 页。

② 孙犁：《嘱咐》，载《孙犁文集》，天津：百花文艺出版社 1981 年，第 170 页。

那“自纺自织的棉衣”，更显出在被战争掠夺后极为艰难的生存，物质生活资料极端贫乏，但以水生嫂为代表的老百姓却通过自己的劳动自力更生，艰难地维持着生活，养育着革命的后代，以各种形式支持着抗战，这就是民族不屈的意志和顽强的生命力的真实写照和历史见证。最后，丈夫水生又要离开她的女人，去参加消灭蒋介石国民党军队的新的斗争，女人用冰床子送他奔赴前线。只见“河两岸残留的芦苇上的霜花飒飒飘落，人的衣服上立时变成白色。她用一块长的黑布紧紧把头发包住，冰床象飞一样前进，好象离开了冰面行走。她的围巾的两头飘到后面去，风正从她的前面吹来……”[①] 送别丈夫，却毫无普通人缠缠绵绵、悲悲戚戚的儿女之态，把冰床子撑得飞起来一般，而她头裹黑巾，全身霜花，因冰床的快速前行，她的围巾两头被风吹得飘到后面，这个造型，使女人完全成为一个充满了力量的向前飞奔的天使，坚定、健康、成熟、美丽，催人奋进。这正是无产阶级革命事业所需要的新型妇女形象，具有积极的示范和榜样作用。这也正是作家孙犁对革命事业的有力贡献。

民兵是解放区在中国共产党领导和指挥下的农民自己的武装自卫力量，是农民的自己的队伍。丁玲《太阳照在桑干河上》《在严寒的日子》中都描述了民兵的服饰。他们的主要服饰和农民一样，只是增添了与武器相关的皮带、子弹带、手榴弹带等，显得比一般的农民更加威武，并给人一种神秘和特殊的力量感。

> 民兵增加到50来个人，都穿着一色的白褂子，头上系毛巾，腰上系皮带，每个都斜挂一个子弹带，和一个手榴弹带，里面有两颗手榴弹，两根带子成一个十字交叉在胸前，他们雄赳赳的。张及第也一样的装扮，他和张正国指挥着他们，他们排着队，站在一道，他们全体参加了会，他们唱

---

① 孙犁：《嘱咐》，载《孙犁文集》，天津：百花文艺出版社1981年，第170页。

歌，唱“八路军进行曲”，歌声雄壮，可威武咧。[1]

这里描写的是一个群体，从他们规范整齐的装饰和携带的武器弹药看，我们完全可以感受到他们强大的力量。再看丁玲《在严寒的日子里》对民兵刘万福的描写。当果园村的党的负责人梁青山同志被害后，村里笼罩在恐怖之中，原村里的武装力量的领导人之一刘万福主动承担起了追查凶手责任。作者这样描绘了他的服饰："他头上扎着白毛巾，身穿黑色短棉袄，粗眉大眼，厚嘴唇，气色昂扬，跳到她们婆媳跟前，膀子上挎的那杆步枪碰的当啷当啷响。"[2] 很显然，作者对农民武装是怀着欣赏和同情的眼光的，她努力表现着这支特殊的武装队伍力量，使他们给农民特别是当时的农村读者以信心，鼓舞他们的斗志，增添他们战胜敌人的勇气。作者是用颂赞的口吻为我们传述农民武装的威武风貌，显示了特定历史时期的审美意识形态。

刘白羽是典型的军旅作家，长期生活在军队中，对军人从思想、情感到行为方式都具有极为深刻、透彻的理解。下面就刘白羽的短篇小说《政治委员》和《勇敢的人》中的服饰话语略作简要分析。

小说《政治委员》描写了我东北人民解放军某团政治委员吴毅在一次战斗中失去了左臂，伤好后立即要求回到前线。他的强烈要求得到部队上级领导的同意，并任命他继续担任原所在团的政治委员。小说写道：

> 临行之前，他把熟人送给他的一套茶绿色毛质军衣送回去了，他照常穿着关里带来、连队上常见的那种洗得发白了的布军衣，束紧皮带，整齐而且清洁，他觉得这个样子才象

---

① 张炯、王淑秧主编：《丁玲名作欣赏》，北京：中国和平出版社，1999 年，第 312 页。

② 张炯、王淑秧主编：《丁玲名作欣赏》，北京：中国和平出版社，1999 年，第 368 页。

个战斗部队的人的样子。①

在吴毅看来，送回毛质军衣，穿上连队上洗得发白的布军衣，束紧皮带，整齐而且清洁，才像一个真正的战士的样子。他对战士的形象有着高度的自觉，并以此来规范和修正自己的着装与形象。每一个人都是革命的战士，战士的岗位和使命就是战斗，为崇高的解放事业而战斗，为此，一个战士他不应该重视物质享受，不应该对可能影响战士战斗精神的物质有任何留恋，他必须藐视物质上的奢华，摈弃个人享受观念，心中只有集体规范和崇高事业，没有个人的欲求。美的标准在这里就是生活俭朴、精神振奋、斗志昂扬的战士。事实上，这是一种被高度纯粹化了的美，是一种为了革命战争的胜利而确立的美学标准。

从服饰角度看，小说《勇敢的人》较多地描写了战斗英雄老王的服饰形象。

那个战士把枪放下，把不分手指的棉手套拉掉，他的棉军衣上全是冰，好象落在水里又捞起来的。把帽子扯开，头上立刻象打开的蒸锅，呼呼冒着热气，——他拧了一把鼻涕甩在地上，通红的脑门上滚着汗珠……迎接他的人拉他并肩坐下来："老王，你的靰鞡没絮好吧。"粗野的声音又锣一样当、当、当响："不是，不是，司务长是吃稀饭的吗？我说我这双靰鞡不合适，我一只脚大一只脚小，你不能把脚剁一块下去呀！吹牛嘛，什么牛皮靰鞡，猪皮，猪皮……"大家哗的笑了。②

接着写了老王把鞋脱了下来，指导员把手伸进去仔细摸了摸，发现原来是鞋内的靰鞡草粘成了冰，班长随即从自己背包里

① 刘白羽：《刘白羽小说选》，北京：人民文学出版社，1979年，第2、3页。
② 刘白羽：《刘白羽小说选》，北京：人民文学出版社，1979年，第19页。

拿出粗粗一把靰鞡草，帮老王絮好了靰鞡。后来指导员发现“我”的皮鞋更不能保暖护脚，就去为“我”找了一双半旧靰鞡。这是由一位已经到后方医院疗伤的战士在担架上主动交给指导员的。“我”拒绝了，因为我知道一双鞋对于战斗部队的重要性。没想到指导员却对我说：“你穿上一双战士的鞋子，有什么不光荣吗?”[①] 这使“我”说不出话来。只好接受了他絮好的这双靰鞡。需要提醒的是，请大家注意指导员这句话，“你穿上一双战士的鞋子，有什么不光荣吗?”，它的内涵丰富、意味深长，传达出了一种重大信息——一种新的审美理念：战士，凡是符合战士身份的都是美的，具有无可比拟的神圣性、光荣感。

但必须指出，这些作品不是从自己的情感出发，带着对人物命运的关注，去探究他们的性格和心理如何在外界环境的影响下，抒写着自己的历史，而是从人为的阶级属性出发，让人物的服饰形象和言行举止充分表现出他的阶级性、革命性，以至于小说中的众多人物都缺乏个性。

另外，在孙犁的《山地回忆》和《正月》中也有不少重要的服饰话语，如自纺自织衣物，既满足自己生活又支援前线战士，描写了农民群众服饰简单朴素等独特的审美特征。孙犁显然是对该地区人民通过自己劳动解决必要的生存需要并积极支持共产党领导的革命队伍所展示出来的顽强的生存姿态是高度赞赏并将之意象化为民族生命力的高度来呈现和赞美的，对其劳动成果是满意和欣赏的，这反映了特定时期特定人群的审美观。但是他对理想生活的构想也因受这种情绪情感的控制而缺乏更高的想象力，因此是有缺陷的。他认为对华服美饰的物质生活追求影响革命者精神的纯洁性，故怀抱戒备、担忧的态度，对物质生活的追求予以拒斥、否定。

5.2.1 劳动美学的胜利

如前所述，无产阶级革命叙事将劳动视为一种创造世界和实

① 刘白羽：《刘白羽小说选》，北京：人民文学出版社，1979年，第21页。

现阶级奋斗目标的最基本的力量和形式而赋予其崇高的美。因此，以劳动为美，以劳动者为美，以劳动中的一切形象（包括身体、服饰形象）为美。反之，疏离、背弃劳动，或做不利于劳动的事情，喜欢或穿戴不利于劳动的服饰，奢侈浪费，好逸恶劳，等等，凡是不符合劳动美学的原则的对象，就必须进行抨击、批判或教育、纠正。就其根本，乃是因为劳动是实现无产阶级革命目标的根基，放弃了劳动，就从根本上动摇这无产阶级的伟大事业。很显然，这种美学标准和审美意识是在特定的历史语境中产生的，包含着特殊的现实功利目的，也具有特殊的审美价值。在这种劳动美学的指导和影响之下，平凡的劳动，闪耀这着圣的、崇高的光辉，也使得平凡的劳动和劳动者的一切活动很自然地与无产阶级革命的宏大叙事扭结在一起。体现劳动美学，在红色根据地作家的作品中是一种普遍的、自觉的追求，因为，他们绝大多数人自称是无产阶级的一部分，甚至本身就是无产阶级革命战士。

先以赵树理的《小二黑结婚》中三仙姑的服饰描写为例。由于前面我们已经讨论了三仙姑精致、花哨的，彰显个人身体，以吸引异性为目的的服饰，兹不赘述。这里，我们接着讨论三仙姑与众不同的服饰打扮是如何遭遇到无产阶级劳动美学而彻底溃败的。且说三仙姑和二诸葛一起到区上去阻止小二黑和小芹登记结婚。到了区长办公室，作者写道：

> 她趴下就磕头，连声叫道：“区长老爷，你可要给我做主!”区长正伏在桌上写字，见她低着头跪在地上，头上戴了满头银首饰，还以为是前两天跟婆婆生了气的那个年轻媳妇，便说道：“你婆婆不是有保人吗？为什么不找保人?”三仙姑莫明其妙，抬头看了看区长的脸。区长见是个擦着粉的老太婆，才知道是认错人了。交通员道：“认错人了！这就是小芹的娘!”区长打量了她一眼道：“你就是小芹的娘呀?起来！不要装神做鬼！我什么都清楚！起来!”三仙姑站起

来了。区长问："你今年多大岁数?"三仙姑说："四十五。"区长说："你自己看看你打扮得像个人不像?"门边站着老乡一个十来岁的小闺女嘻嘻笑了……

刚才跑出去那个小闺女，跑到外边一宣传，说有个打官司的老婆，四十五了，擦着粉，穿着花鞋。临近的女人们都跑来看，挤了半院，唧唧哝哝说："看看！四十五了!""看那裤腿!""看那鞋!"三仙姑半辈子没有脸红过，偏这会撑不住气了，一道道热汗在脸上流。交通员领着小芹来了，故意说："看什么？人家也是个人吧，没见过？闪开路!"一伙女人们哈哈大笑。

把小芹叫来，区长说："你问问你闺女愿意不愿意!"三仙姑只听见院里人说："四十五""穿花鞋"，羞得只顾擦汗，再也开不得口。院里的人们忽然又转了话头，都说"那是人家的闺女""闺女不如娘会打扮"，也有人说"听说还会下神"，偏有个知道底细的断断续续讲"米烂了"的故事；这时三仙姑恨不得一头碰死。[1]

三仙姑由于过于俏丽的服饰，先是被区长误认为别的年轻媳妇，待弄清是三仙姑后便严厉地批评她打扮得不像个人，接着被其他妇女围观嘲笑、訾议，羞得只顾擦汗，再也开不得口，以至于恨不得当时一头碰死。这完全是政府和民众合谋对三仙姑"剥皮"！三仙姑自以为得意的打扮，被官方政治权威——区长否定，这是最致命的否定，同时被素不相识的一群妇女和一个小闺女——她们代表的是一个没有边际的群众，无情地嘲笑，毫不容情地撕下了三仙姑的尊严，三仙姑的勇气和信心完全被粉碎，她原来的生活方式和信条彻底被巨大的压力颠覆，她终于感到了人生的失败和羞愧。她对美的独特追求遭遇到了另一种新的源自于广

① 赵树理：《小二黑结婚》，载《赵树理选集》，北京：人民文学出版社，2002年，第13～14页。

大普通劳动大众的价值和审美观念的狙击。

三仙姑四十多岁了还当老来俏，小鞋上绣花，裤腿上镶边，顶门上的头发脱光了，用黑手帕盖起来，脸上的皱纹用官粉厚厚地涂着。客观地讲，这些装束还是具有一定美的因素和效果，但明显不适合劳动，偏离了劳动这个神圣的东西，当然也可以理解为三仙姑本来就不愿从事体力劳动。她的服饰、言行和"三仙姑"这个名字一样离开了广大农民生活的现实土壤，失去了存在的根本，因此只能被现实生活抛弃，或自然枯萎，死亡。

孙犁的创作，从抗日战争开始，是他对这一伟大时代、神圣战争，所做的真实记录。反映这一时代人民精神风貌的作品，在孙犁的全部创作中占绝大部分。其次是反映解放战争和土地改革的作品，还有根据地生产运动的作品。孙犁出生在河北农村，最熟悉、最喜爱的就是故乡的农民和后来接触的山区农民。他写农民的作品最多，包括农民出身的战士、手工业者、知识分子。[①] 孙犁笔下的解放区或者敌占区，广大军民服装的布料主要来自农民自制的棉布，而棉布的原料（棉花）生产、纺织、剪裁，直到成衣，整个生产过程都是在一个小农家庭中以手工完成的。显然，这种生产的原生性、自给性以及它技术含量较低、生产规模小等特点，限制了人们的衣着消费。换句话说，就是生产力和生产水平的低下，决定了根据地、解放区军民只能具有较低的消费水平，反过来较低的消费也培养和造就了人们较低的生活欲求。较高的生活欲求没有存在的合法性，没有生存的气候和土壤，因此，它一旦出现，就会遭到普遍的抨击。即便是作者本人，也会在叙述中有意无意地对此做出辛辣的讽刺和尖锐严肃的批判。如孙犁在《女保管——平分杂记》中写到的曾在地主家做过女管家的陈春玉，她的穿着就很整齐、干净，显得很光鲜、体面。因为给地主做管家，生活和经济条件比一般的下苦力的长工、短工好

① 参见孙犁：《自序》，载《孙犁文集》，天津：百花文艺出版社，1981年，第2～3页。

得多，很少从事繁重的体力劳动，但也养成了她看不起穷苦农民，贪恋物质、侵占集体利益的恶德。上述三仙姑和陈春玉这两个女人都是作者否定的对象，因为她们的服饰打扮与行为，是与无产阶级的劳动美学背道而驰的，不符合无产阶级建设新社会和塑造新人物的要求，因此，被作为批判和否定的对象难以避免。

应该清醒地看到，服饰与战争和劳动的特殊连接，努力开掘出了一种特殊的审美意识和审美标准，即战争美学与劳动美学，有其历史的合理性。但是，当这种美发展到了极端的形态，或者成为独尊的、唯一的标准，就会失去审美的丰富性，走入狭隘、枯竭的甚至非正常的窘境。

5.3 注重精神性：超越欲望的服饰描写

也就是说，作家对红色根据地服饰的审美观照，在最大程度上剔除了对服饰和服饰主体带有的主观意欲的描写，这是与都市文学在这方面一个重要的区别。作家在无产阶级意识形态的指导下，对服饰的言说处于一种相对冷静、客观的状态，注重发掘服饰中的阶级、身份等标示性内容，注重以服饰来反映人的生存环境、生存状态，及其对革命事业的精神和心理状态，彰显革命、进步，批判自私、落后，等等，具有强烈的理性色彩。服饰的社会学意义由此得到进一步显示和强化。

红色根据地军民的服饰描写大致可以从以下方面来考察：

一、革命将士的服饰。由于革命将士在红色作家的笔下多是以英雄的形象出现，他们的服饰所具有的表征功能一般体现在以下几个方面：

一是标识革命战士的特殊身份。通过革命队伍特有的制服、标志来标明革命将士的身份，这种服饰语言是最常用的和最常见的。比如，丁玲在《一颗未出膛的枪弹》，用上有红五星的黑帽子表示那个衣衫褴褛的孩子确是一个红军战士的身份。在周而复的《被炸毁的街市》中，我们也可找到类似的描写：

> 李贵才，面孔黧黑，左颊上有一块枪伤的疤痕，穿一身黑制服，那一块三角形白底写着“边警”两个蓝字的臂章耀眼地闪着。他默默地呆在新坟的前面，哀伤地摘集地上的银白色的野花，虔诚地堆到坟头上去，痴痴地望着，然后默默地走去，映在草地上的影子越来越长。①

黑色的制服，三角形白底蓝字的边警臂章，从服饰话语的角度，展示了延安抗日民主根据地战士李贵才的身份、从事的工作，以及他的身体形象。而作者写臂章耀眼地闪光，意在强调通过徽章这种标志所指示的李贵才的身份——边区警察，以及这种职业对李贵才思想情感和行为的影响。他后来在文中的行为和情感可以在其服饰符号所表征的社会角色及存在环境中找到依据。毫无疑问，身穿黑制服，臂带边警臂章的李贵才作为边警的形象对于读者而言是印象深刻的了。

> 温情的阳光照在平静的街市上。白石的马路上映着憧憧的人影，愉快地闪过去又愉快地闪过来。人们脸上涂着喜悦的光彩，身上灰色的棉军服给太阳晒得感觉有点沉重了。一些人的皮带上，扣着一个兼做吃饭用的洋瓷茶缸，在阳光下一闪一闪的。领章是大红的底亮着两个金黄的字：“抗大”，他们精神抖擞的走着，亲切地和遇到的同学打着招呼……②

这是站在延安城内南十字警戒哨上的红军战士徐国斌眼中的延安抗日民主根据地八路军战士特别是抗大学生的服饰形象。灰色的棉军服，皮带上扣着洋瓷茶缸，金黄色的抗大领章，加上愉快的脸色，抖擞的精神，快乐和睦的交谈，就把八路军的艰苦朴

① 周而复：《被炸毁的街市》，载《延安文艺丛书》，第二卷小说卷（上），长沙：湖南人民出版社，1984年，第83页。

② 周而复：《被炸毁的街市》，载《延安文艺丛书》，第二卷小说卷（上），长沙：湖南人民出版社，1984年，第84页。

素、斗志昂扬的精神风貌体现了出来。尤其要注意的是，灰色的自制的棉军服和金黄色的“抗大”领章，是中国共产党所领导的红军和八路军特有的事物，对人物身份具有明确的标示作用。因此，作者所给予的颂赞，都是献给中国共产党领导下的抗日军民的，而作者所见的这些抗日军民也是作者认同和喜爱的人物，是八路军中具有特殊身份的一群，他们既有八路军的共性，又有作为特殊群体——抗大师生特别的服饰打扮和精神风貌。

二是通过服饰的破损、残缺和稀有说明革命将士的物质贫困，并从反面衬托革命人民的革命热情高涨和革命意志的坚定。丁玲的短篇小说《一颗未出膛的枪弹》作于 1937 年 4 月，刊于同年 4 月 24 日《解放》周刊创刊号。作品成功地刻画了一个小红军的英雄形象。小红军在行军路上因躲避敌人的飞机，与部队失去了联系，被当时调来“围剿”红军的东北军抓获。他们要枪毙他，他要他们用刀杀他，省下这颗子弹打日本鬼子。终于感动了东北军，不打红军，而要一致抗日。这个小说的宗旨，就是配合国共合作共同抗日的形势的需要，希望在民族遭受日寇侵略的时候，抛弃党派利益之争，捐弃前嫌，在民族利益高于党派利益的前提下，携手合作，抗击日寇，共赴国难。文中充分展现了小红军对中国共产党领导的革命事业的深刻理解和忠诚，他对当前形势和任务的充分理解，他对个人生命与党的事业、民族利益高度自觉地、高度理性地处理，使他完全成为一个红军的典型代表，具有红军战士所应该具有的政治信仰、思想品格和斗争智慧。他虽然才十二三岁，但已是一个政治上、思想上成熟的红军战士。尽管他有如此美好、高贵的内在品格，他的服饰却是十分破烂。

> 一个瘪嘴老太婆，稀疏的几根白发从黑色的罩头布里披散在额上，穿一件破烂的棉衣，靠在树枝做的手杖上，亲热的望着站在她面前的张皇失措的孩子；这是一个褴褛得连帽

子也没有的孩子。[①]

由于与部队走散，为了不被国民党军队捕获，小红军脱去了自己的军装，长时间的奔波，使他变成了“一个褴褛得连帽子也没有的孩子”。从后来故事的发展来看，这种服饰形象，显然是生活贫苦的表征，但丝毫没有动摇他对革命的信仰，反而显现出他革命意志的坚定。他的“褴褛”和老太太的“破烂”从服饰形象的角度达到了同质同类相通的实际效果，以至于老太太会毫无戒备甚至是发乎本能地“亲热地望着”他。为什么会这样？我们可以做出这样的推测：天下穷人是一家；红军是穷人的队伍，其宗旨和行动就是要将贫苦大众从水深火热中解放出来，过上幸福美好的生活，因而在人物服饰形象的设计上具有阶级归属的旨意。他后来很容易得到村民们的认同和尊重，并在群众中开始宣讲中国共产党抗日救国的道理。再后来，村民为他送来包谷馍、酸菜、自制的羊毛袜子和一顶破毡帽等，这些维持基本生存的东西。馍和酸菜，可以解决饥饿；羊毛袜子和破毡帽，可以抵御冬日的严寒。而“他的有着红五星的帽子仍揣在怀里，不敢拿出来”[②]。不久，东北军捕获了他，从他裤带上搜出了这顶带有红色五星的黑帽子。而这顶有着光辉的红五星的帽子，加上分别印有马克思、列宁头像的“中华苏维埃人民共和国国家银行”的钱币，成为认定他是真正的红军的重要依据。

二、普通百姓的服饰。在总体上，根据地普通商民的服饰形式趋于简单，色彩上趋于保守。特别是普通劳动群众，由于物质生活资料匮乏，其衣饰无论在款式还是在色彩上，基本没有个性特色，而衣衫褴褛也是极为常见的现象。如在《一颗未出膛的子弹》中关于瘪嘴老太婆的描写是黑色黑布裹头，身穿一件破烂的

① 丁玲：《一颗未出膛的枪弹》，载《延安文艺丛书》，第二卷小说卷（上），长沙：湖南人民出版社，1984年，第1页。

② 丁玲：《一颗未出膛的枪弹》，载《延安文艺丛书》，第二卷小说卷（上），长沙：湖南人民出版社，1984年，第5页。

棉衣，尽管如此，作者还是尽量显示出他们在精神状态上的乐观、坚定和对革命前景的信心。

当然，在经济状况稍好的根据地，老百姓的服饰便有了审美的需求，这种美是自然、朴素、健康的。我们仍然以丁玲的创作为例。丁玲的短篇小说《夜》是一篇很有特色的作品。有人曾形容这篇小说是一束素雅的花朵。文章描写了陕北抗日民主根据地宁静、恬适而又不失蓬勃生机的境界，同时在“仅仅四五千字的一个短篇，把在过渡期中的一个意识世界，完满地表现出来了。体贴而透彻，深细而简洁，朴素而优美。新的人民的世界和人民的新的生活意识，是切切实实地在从变换旧的中间生长着的”[①]。

《夜》在服饰方面的描写主要用力在一个十六岁的待嫁年轻女性赵清子身上。文中的赵清子作为一个值得期待的女性，生活在新的社会条件下，她可以避免无爱的婚姻，找到属于自己的幸福，因此作者在刻画她的形象时，充满了向往和喜爱。

> 羊群已经赶进了院子，赵家的大姑娘还坐在她自己的窑门口纳鞋帮，不时扭转她的头，垂在两边肩上的银丝耳环，便很厉害的摇晃。羊群拥挤着朝栏里冲去，几只没有出外的小羊跳蹦着，被撞在了一边，叫起来。[②]
>
> 站在大门口看对山盛开的桃花的是那发育得很好的清子，长而黑的发辫上扎着粉红的绒绳，从黑坎肩的两边伸出条纹花布袖子的肩膀，高高地举着，撑在门柱上边，16 岁的姑娘，长得这么高大，什么不够法定的年龄，是应该嫁人了的啊！[③]

---

① 冯雪峰：《从〈梦珂〉到〈夜〉——〈丁玲文集〉后记》，载《论文集》第一卷，北京：人民文学出版社，1981 年，第 102 页。

② 丁玲：《夜》，载伍仁编《中国现代小说精品・丁玲卷》，西安：陕西人民出版社，1995 年，第 394 页。

③ 丁玲：《夜》，载伍仁编《中国现代小说精品・丁玲卷》，西安：陕西人民出版社，1995 年，第 395 页。

我们可以分明地感受到，赵清子是一个勤劳、年轻、漂亮，而且善于装扮自己的女性，在指导员何华明的心中，是一个引人遐想的人儿。她完全可能而且应该摆脱前辈乡村妇女随便嫁人、生儿育女，那种只有婚姻没有爱情的生活方式。她垂在两边肩上的银丝耳环随着女主人纳鞋底时身体的晃动而摇得厉害，长而黑的发辫上扎着粉红的绒绳，从黑坎肩的两边伸出条纹花布袖子，这些固然显示了清子的年轻、美丽，更重要的是展现了她对掌握自己命运的向往和自信。显然，作者对这一形象是赞赏并寄予厚望的。作为与何华明的媳妇以及侯桂英等不幸妇女的对照，赵清子所展示的是新世界诞生的新的人物、新的意识世界。这个世界是明朗的、乐观的，一扫何华明和侯玉梅这代人在革命、工作和婚姻等个人生活方面的身心分裂与身份焦虑。赵清子的服饰最惹眼的是“垂在两边肩上的银丝耳环”“长而黑的发辫上扎着粉红的绒绳”和穿在坎肩里的条纹花布衣服。这些打扮显然是刻意的，是她对美的自觉追求。审美是在衣食无忧的条件下产生的，赵清子的服饰便形象地展示了民主革命的结果：根据地人民不仅在物质上衣食无忧，而且解放了人们的思想，开始了对美的追求，革命从物质和精神上改变了人们的精神面貌，并激发了对更加合理和更加美好的社会生活的向往。

5.4 丁玲小说中多重视角的服饰话语

丁玲是红色根据地少数在创作上取得较大成就的作家之一，她创作的反映红色根据地的作品，较为全面地体现了红色根据地军民的劳动和战斗生活，为考察红色根据地小说服饰话语特点提供了最好的范本。在丁玲的《在医院中》《太阳照在桑干河上》等作品中，具有丰富的服饰描写，也出现了服饰话语的变异现象，就是在叙事中服饰成为对特定服饰主体的否定性力量，二者之间构成反讽关系，从而暗示出一种特殊的服饰伦理，即漂亮的打扮是思想落后、颓废和生活腐朽、堕落的表现，是一种应该警惕和防止的倾向，而简朴甚至破烂则表明艰苦朴素、勤俭节约，

是值得大力肯定和宣扬的新风尚，是革命事业需要的服饰道德伦理。单就穿着漂亮而言，倘是作者肯定的新人物，则成为新人物对新生活特别是美好生活的向往；若是作者否定的人物，漂亮服饰则成为不事劳作，不劳而获的佐证，成为掩盖其思想、行为丑陋和阴谋的工具，于是漂亮整洁的外表和思想行为的反动落后形成反讽结构，美丽的服饰沦为滑稽可笑。由于她的创作中涉及解放区各阶层众多人物，故其服饰话语也呈现出多重视角。

丁玲的《在医院中》，由于立足于善意地揭露和批评延安某部队医院医疗条件、医护人员的工作作风等方面存在的问题，可以说是一篇革命阵营内部自我反省、自我疗救之作，因此女主人公——作者的代言人或抒情载体——陆萍的眼里看见的都是延安医院的负面现象——乱象，处处体现出不和谐，让她困惑难解。由于我们的讨论着眼的是人物的服饰问题，所以我们仍然仅仅从服饰的角度来展开讨论。

5.4.1 军服赋予政治身份但掩盖身体特征，成为政治隐喻

请看陆萍初次出现的服饰形象：

> 那天，正是这时候，一个穿灰色棉军服的年轻女子，跟在一个披一件羊皮大衣的汉子后面，从沟底下的路上走来。这女子的身段很灵巧，穿着男子的衣服，就像一个未成年的孩子似的，她有意的做出一副高兴的神气，睁着两颗圆的黑的小眼，欣喜地探照周围的荒凉。[1]

覆盖和包裹着陆萍身体的棉军服是延安八路军统一的制式服装，而且是“男子的衣服”，在延安艰苦的环境中也许根本就没有能力和需要在服饰上去区分男女性别，完全没有考虑她作为一个特殊的个体——来自上海的年轻知识女性的特点。陆萍投身于延安的革命组织，投身民族解放和民主革命的历史洪流，必须按

---

① 丁玲：《在医院中》，载《谷雨》1941年11月。

照延安革命根据地和解放区的这个特定时空环境与群体生活的纪律、规范以及整个生命的存在方式来存在，因此她必须接受这个意味着某种特殊意识形态的生活形式和规范的覆盖包裹。具体而言，就是她必须自觉地将自己置身于延安规范之下，按延安的着装规范和条件来塑造和呈现自己的形象。显然，这是一种强制性规范，固然有政治的需要在里面，但确实又是对个体自由的消解或颠覆。年轻、活泼、伶俐、富于思想的生命与灰色单调的制服，男子服装与女性身体，一再形成对照与张力结构，她本想作为一个优秀的政治工作者，却被组织强行安排到产科医院做接生医生，她为此申辩、流泪，却经不住党支部书记、党小组长的反复做工作，因为这是党的需要，决议已做出，她必须服从组织安排。可见在这里，在党的需要、集体的需要面前，个人只有服从，不存在个人理想与自由意志。

同时，还需要提醒的是，如果我们把覆盖和包裹陆萍身体的棉军服视为规范，那这个规范还体现为男性的规范，对陆萍等延安女性存在着一种忽视或者漠视。我们甚至可以看出，延安仍是一个典型的男权社会，这固然与战争岁月中男性的主导作用有关。在小说中，对陆萍年轻活跃的生命形式进行管制和约束的是男性，以及在女性背后给女性施加压力的也是男性。即使是从总务处长的老婆刻意扮俏的打扮和在医院飞扬跋扈的行为中，我们都可以看出，即便是在延安这样的革命圣地，传统文化中女性受男性压抑并依附于男性的封建陋习依然存在，这无疑增加了小说的思想深度和批判的力量。

5.4.2 服饰邋遢与生存苟且

由于延安和其他解放区均处在经济比较落后的农村地区，经济形态上基本属于自给自足、自耕自食的自然经济，日常生活的消耗类物质产品比较欠缺，很多解放区粮食供应困难，而穿衣打扮的光鲜体面更难保障，在这种压力之下，根据地和解放区的军民生活很难从容潇洒，对生活的要求自然也就在维持基本需要的前提下，变得随意、粗糙，不拘小节。所以，在延安根据地和其

他解放区，往往看见服饰上军民一体，兵民不分。个人在着装的整洁、卫生和审美方面没有刻意的追求，如果谁在此方面要求过高，追求过甚，则是违规的，将受到多数人的非议，但是有人却转向了另一个极端：生活变得苟且、懒散，穿着邋遢、随意，生活环境肮脏。

比如，丁玲的《在医院中》写到管理科长把陆萍带入窑洞后帮陆萍整理床铺，没弄好就走了，陆萍自己也没弄好，为了打发无聊的时光，就踱到窑洞外的院子里去，却看见：

> 院子里的一个粪堆和一个草堆连接起来了，没有插足的地方。两个女人跪在草堆里，浑身都是草屑，一个掌着铡刀，一个把着草束，专心地铡着，而且拨弄那些切碎的草。
>
> 她站在她们旁边，看了一会儿，和气地问道："老乡！吃过饭了没有？"
>
> "没做啦！"于是她们停住了手的动作，好奇地，呆呆地打量她，一个女人就说了："呵！又是来养娃娃的呵！"她一头剪短了的头发乱蓬得像个孵蛋的母鸡，从那头杂乱得像茅草的头发中，露出一块破布片似的苍白的脸，和两个大而无神的眼睛。[①]

这里，明确涉及的服饰描写就是乱蓬蓬的头发。从引文中可以看出两点，一是生存条件和生活方式使根据地女性必须从事劳动，物质的贫乏和长期繁重的体力劳动使她们精神上对美的需求受到抑制，无暇也不能顾及个人服饰形象美。二是生存环境美与个体服饰形象美是生存的较高形式。当这两种美的追求是需要付出更多的辛劳来获取的时候，在基本生存还是主要追求的条件下，人就会自动地降低对生存之外的精神性需求包括审美需求，因此尽管院子里粪堆和草堆连在一起以至于没有地方插足了，也

① 丁玲：《在医院中》，载《谷雨》1941年11月。

是没有人去在意和收拾的。女人们浑身草屑，剪短的头发乱得像个孵蛋的母鸡，头发杂乱得像茅草，一块破布片似的苍白的脸，眼睛大而无神，这些服饰符号完全展现出一种没有生机的、消极的、邋遢的生存形态，是与革命的事业所需要的精神状态背离的。

5.4.3 美丽服饰与落后思想行为构成反讽

《在医院中》有的人物由于特权或背靠特权者，在个人行动和心理上具有居高临下的自由和威势，因此服饰张扬，自我感觉良好，但毕竟底气不足，所以仍给人矫揉造作，捉襟见肘之感。由于国统区一批批青年女学生的到来导致延安离婚之风大盛，某机关总务处长的老婆对自己的婚姻产生危机意识，因此很注意自己外在形象，精心自己的服饰和走路姿态，摆官太太的架子，让陆萍一看生厌：

> 尤其是那位已经二十六七岁的总务处长的夫人，摆着十足的架子，穿着自制的中山装，在稀疏的黄发上束上一根处女带，自以为漂亮，骄傲地凸出肚皮在院子中摆来摆去。她们毫无服务的精神，又懒又脏，只有时对于鞋袜的缝补，衣服的浆洗才表示兴趣。她不得不催促她们，催促不成就只好代替；为了不放心，她守着她们消毒，替孩子们洗换，做棉花球，卷纱布。①

陆萍对这位夫人的工作态度、习惯、责任心和工作能力基本上都是否定的。那位夫人刻意修饰的外表与懒惰的思想和行为形成强烈的反差，从道德上判断，美丽的外表反而显出了她的灵魂和人格的丑陋来。

5.4.4 地主婆的外表光鲜与内心阴暗

“李子俊的女人在饭后走来了。她的头梳得光光的，穿一件

---

① 丁玲：《在医院中》，载1941年11月《谷雨》。

干净布衫，满脸堆上笑，做出一副怯生生的样子，向什么人都陪着小心”[①]。这一段摘自丁玲的《太阳照在桑干河上》，描写的是狡猾的地主婆——李子俊的女人。她的打扮可谓整洁光鲜，但却掩盖着内心的阴谋，因此作者还是否定她的。地主因为剥削农民，经济上富足，且无需从事体力劳动，其衣饰舒适、合体、整洁、可观，仅从服饰打扮的客观效果看，是符合美的规律的，但从阶级对抗和阶级剥削及其历史来看，它们则是不道德的行为和生活方式的表征，因为这种少数人的富足与美好，是通过对农民的剥削压榨而获得的。由于作者是站在被侮辱、被损害的农民和无产阶级的立场，对地主这一对立的剥削阶级，持彻底否定的态度，对他们的服饰并不作审美判断，而作政治和道德判断。由此可以看出，在生存压力的持久逼迫和煎熬之下，人的审美感受尚未培养和生长出来。从更为宏阔的视野看，就是阶级斗争、贫富不均这些人类的毒瘤，窒息和扼杀了人类心灵对美的体验与享受，人们还处于为生存而斗争的极端艰苦的环境中，审美的王国还是一片了无人气的荒漠。能够以超功利之心去欣赏罂粟花和毒蘑菇的鲜艳的人，毕竟还是少数。地主的华服美衣，就这种邪恶之花、恐怖之美，很少人敢去欣赏、赞美。一个有趣的现象是，当打倒土豪分田地，农民被允许瓜分地主的财产时，很多人以抢到这些奢侈的华服美衣为荣。同样是在《太阳照在桑干河上》，描写农民分地主钱文贵财产的热闹场面。其中写到一个农民妇女——赵得禄的老婆分了几件地主家的好衣服时得意和愉快的心情：

> 赵得禄的老婆，也分得了两件大衫，她穿了一件蓝士林布的，又合身又漂亮，手里拿了一件白布的，还有一段格子花布。她自己摸着胸前的光滑的布面，沿路问着人：“这是

① 丁玲：《太阳照在桑干河上》，载《丁玲选集》，第一卷，成都：四川人民出版社，1984年，第206页。

什么布呀！你看多么细致，多么平呀！"①

这完全是发自农民心底最真实的感受。在我看来，它与作者的判断又构成了一种张力，实际上也是一种反讽。

5.4.5 发掘农民的服饰美：粗布衫褂中的朴素、健康

农民是一个靠体力进行生产劳动获得生存的社会阶层，他们的服饰重在实用，即方便生产劳动，所以他们的服饰简单、朴素与他们简单的生活方式和他们朴实的性格浑然一体。他们的布多是自己纺织的，除少数衣饰外，多数衣着都是自己缝制的，因此与专业裁缝剪裁缝制的相比，固然显得粗朴，土气，但也有其自然、清爽、本色的一面，自然也别有一种独特的民间风味，更可显出广大农民人格的自然、真朴、健康。《太阳照在桑干河上》中塑造了一个这样的年轻女性：黑妮。黑妮是果园村大地主钱文贵的侄女，她父亲死后便寄住在伯父钱文贵家读书、干活，但被钱文贵当自家的佣人使唤，仍然是被压迫的对象。作为最为年轻的一代农民，她早年读书，具有一定程度的文化知识，接受了新的思想的教育和熏陶，成为本村识字班的老师，有着年轻人活泼、自由的天性，对美的追求显得主动大胆。她的服饰形象最初是通过地主婆——李子俊的女人的眼睛来展示的。李子俊的女人走到顾涌的果园时，听到一阵年轻女人的笑声。接着便看见黑妮穿浅蓝衣服的影子晃了过去。

她已经看见那个穿浅蓝布衫的黑妮，正挂在一棵大树上，像个啄木鸟似的，在往下边点头呢。树林又像个大鸟笼似的罩在她周围。那些铺在她身后的果子，又像是繁密的星辰，鲜艳的星星不断地从她的手上，落在一个悬在枝头的篮

① 丁玲：《太阳照在桑干河上》，载《丁玲选集》，第一卷，成都：四川人民出版社，1984年，第330～331页。

子里。忽的她又缘着梯子滑下来，白色的长裤就更飘飘晃动……[1]

黑妮穿着一套蓝底白花的洋布衣服，短发蓬蓬松松的用夹子拢住，她不等顾长生娘再问话，扭头就又随着她的女伴们走了。

顾长生娘不高兴了，朝着那穿粉红袜子的脚踪吐过一口痰去，心里骂道："看你们能的，谁还没有年轻过，呸，简直自由的不像样儿了！"[2]

"浅蓝的洋布衫""飘飘晃动的白色长裤""蓝底白花的洋布衣服"，清爽、素净；"蓬松的短发用夹子夹着"，自由、随意；"粉红色的袜子"，青春、富于生活的幻想，这种形象在农村是很显眼的了，应该视为乡村的时尚先锋。这是觉醒后的解放区人民民主意识和自我意识、自主能力增强的直接表现，是人民当家做主后，获得了自尊、自信和自主的现实成果。黑妮所代表的就是中国共产党领导的新民主主义革命中培养和产生的新社会中新人物。黑妮这种服饰存在于日常生产劳动中，存在于为革命事业认真的工作中，让人感到一种扑面而来的清新、健朗的美。这是一种新的审美形态，在传统和保守的普通农民妇女眼中，成为一种无法接受的形式，所以顾长生娘在不解和嫉妒中朝着黑妮等人穿粉红袜子的脚踪吐过一口痰去，并在心里不服气地咒骂。顾长生娘等人为代表的旧式农民的狭隘与落后在这里表现得十分鲜明。

从上述分析可以看出，丁玲所运用的服饰话语寄予着她对人物本身的深刻思索，她往往是以一个对革命怀着纯洁而崇高的理想的革命者的身份，表达她对革命事业的未来、人们应有的生存

① 丁玲：《太阳照在桑干河上》，载《丁玲选集》，第一卷，成都：四川人民出版社，1984年，第209～210页。

② 丁玲：《太阳照在桑干河上》，载《丁玲选集》，第一卷，成都：四川人民出版社，1984年，第78页。

方式和精神世界的认识、思考和期盼。她的思考是广泛的，她的态度是真诚的，描写是客观的，体现出了一个革命作家对革命的真实情怀。

5.5 对红色根据地小说服饰叙事的反思

红色根据地小说是新民主主义革命时期革命斗争生活的产物，是延安及解放区时期丰富多彩的斗争生活的真实写照。红色根据地新颖、丰富的生活，给作家提供了崭新的创作素材，也逐渐改造了作家的思想。在抗日战争时期，不少作家怀着革命的理想和朝圣的心情奔向延安。其中很大一部分作家来自国民党统治区，正像毛泽东同志所指出的那样，他们从蒋管区来到了抗日根据地，就好比进入了一个完全崭新的世界，“从亭子间到革命根据地，不但是经历了两种地区，而且经历了两个历史时代。一个是大地主大资产阶级统治的半封建半殖民地的社会，一个是无产阶级领导的革命的新民主主义社会。到了革命根据地，就是到了中国历史几千年来空前未有的人民大众当权的时代。我们周围的人物，我们宣传的对象，完全不同了。”[①] 周围的一切仿佛都变了。人的思想情感变了，人与人的关系变了，生活环境变了，生活条件也变了，追求的理想和生活目的有不少人也变了。新生活激动着作家，作家初步体验了新生活。大家不由得都想拿起笔来写。有的看到了红色根据地的幸福，想到过去在蒋管区受压迫、受剥削、受迫害的痛苦，他们忍不住要比较，要控诉旧社会。所以就出现了一批描写边区新人新事的作品。这些作品总体上还写得较为粗浅、表面，甚至只转述了一个故事。还有一批作家从延安到了前方。他们或去深入战争生活，或短期做战地记者，进行采访。他们初步接触了部队，经历了战争。于是，通过他们的笔写出了最早的一批反映战争生活的作品。情况表明，作家们到了

① 毛泽东：《在延安文艺座谈会上的讲话》，载《毛泽东著作文选》（下册），北京：人民出版社，1986 年，第 554 页。

延安等红色根据地之后。生活环境起了很大的变化，从而也引起作家的思想感情和创作思想的大变化。随之而来的反映边区和抗日根据地新生活、新人物的作品开始不断出现。延安文艺座谈会的召开和整风运动的开展，加快了文艺政治化、革命化的步伐。

1942年5月2日，中共中央宣传部召集召开延安文艺座谈会，其后又于5月16日、5月23日召开两次全体会议。在座谈会的第一、第三次全体会议上，毛泽东作了“引言”和“结论”的讲话，即《在延安文艺座谈会上的讲话》。这是中国革命文学史上具有划时代意义的纲领性文献，它的基本特点在于不是从一般的文学概论出发，而是从当时异常尖锐、激烈的国际国内的民族斗争和阶级斗争的实际出发，运用马克思主义的基本原理，系统地阐明了在新民主主义时期和战争环境中，中国共产党人的革命文艺理论体系和指导文艺运动的适时的文艺政策。这次会上鲜明地提出了文艺要为工农兵服务、为广大人民群众服务，文艺工作者要和新时代的群众相结合的思想，从理论上解决了文艺要为什么人服务以及怎样服务这样一个根本问题，从而使当时的革命文艺，从内容到形式，都发生了巨大的变化。

一大批追求以“战士”二字来实现自己的人生价值和文学价值的作家，在革命战争的历史环境中找到了自己的位置——“革命文艺战士”的位置。他们的创作，以广泛的民间读者接受尤其是农民读者接受为基本的驱动力，因而在战时根据地环境中为我国文学掀开了别有天地的一页。由于受时代的推动和时代的局限，包括受战时根据地艰难的环境的制约，和受需要“雪中送炭”甚于“锦上添花”的农民读者层的制约，根据地和解放区的小说不能说已是一种高度成熟的和精美的文学，但它与政治结合得最紧，极其适合当时农村读者的趣味，因而是对中国社会进程曾经产生过非常强大的推动力和影响力的文学。“无须讳言，解放区相当一批小说，政治价值大于审美价值，通俗易懂的格调影响了对心理深度和史诗境界的发掘，然而它以明朗清新，喜闻乐见的写作方式，拥有了非常值得自豪的地方，就是启发了乡村儿

女的情感，激发了人民的斗志，影响了中国革命的进程。"①

这里要特别提出的是，延安和解放区小说基本上都是无产阶级革命叙事，在这个时代，身体和服饰都不是私人性的，而是公共性的，阶级的。服饰控制是身体政治非常重要的手段，在革命叙事中，服饰和身体属性都处于革命控制之下，他们不是追求生命个性的领域，相反是革命表现其功利性的领域。因此，服饰的政治色彩不言而喻了——在穿着上的任何形式的个人主义和形式主义都是不允许的。"衣着要为劳动和战争服务，身体只有在劳动和牺牲中，才能得到价值体现，这是革命文学中身体叙事的总趋向。对于衣着的个性化追求常常和性别意识、爱情意识联系在一起，个性化的着装、审美性的着装，常常表现在凸显性别差异、个人品味差异等方面，又常常包含着人们对情爱的渴求。然而在革命文学中，这些都是被否定的方面，劳动和战争的目的性，让着装也完完全全成了功利性的行为，审美的要求被取消了。"②

服饰，不仅表现了人类遮蔽和保暖的物质性需求，也表现了人类对美的精神性需求。纯粹的服饰上的实用主义时代，在人类历史上是非常少见的，大多数时代，人类对服饰的要求是审美和功利的统一。要知道，即使是在原始时代，人类在最粗陋的陶盆方面也表现出了自己的审美追求，现代人对于服饰就更是如此了。

葛红兵、宋耕在《身体政治》中指出："无产阶级革命叙事，是以战斗、劳动为中心的，人本身不是叙述的中心，相反人是为这些中心而存在的，因此，人的穿着和穿法，也要围绕这个中心来进行，这个时候的着装在精神上受着比较纯粹的劳动和战斗生

---

① 杨义：《中国现代小说史》第三卷，北京：人民文学出版社，1998年，第518～519页。

② 葛红兵，宋耕：《身体政治》，上海：上海三联书店，2005年，第82～83页。

活的功利目的的制约。”[1] 于是在小说叙事中，无形中形成了这样的逻辑：只有劳动的人才是美的，个人只有投身其中，才能获得美的基础，叙事人那种渴望融入其中的冲动就来自此。在无产阶级革命叙事中，劳动被当作美的根源。而服饰，也只有获得劳动的属性，才可能成为美。同样，由于战争被宣传为解决中国前途命运的主要手段，也是无产阶级劳苦大众翻身解放的主要途径，凡是在战争中为了赢得胜利而出现的服饰形象，或者因战争而出现的服饰形象，在作家笔下都呈现出特殊的以至神圣的美和价值，而革命战士的服饰总是传达出丰富的意义。从这个角度看，我们理解延安等解放区的小说创作中，正面人物着装必须以劳动和战争为中心，着装必须凸现劳动和战争的要求，就一点都没有困难了。因为，从当时共产党所领导的革命大众所处的条件和任务看来，剔除了劳动和战争因素，一切美便成了无本之木，无源之水。“在革命话语中，个人生活和个人的情感生活是没有地盘的，也因此，着装也不是个人行为，而是革命大众的革命行为”[2]。

解放区的文学具有一种自觉的使命意识，也就是把文学创作作为介入生活、干预现实的工具，作为作家所从事的革命事业的一个组成部分。他要展示的是革命战士和群众（工农兵）在延安和解放区这种特殊的时空中生命形态和精神形态的淬炼与流变。同时，由于我们的作家都是怀着满腔热情从事革命工作的，具有明确的革命战士身份，他们本是革命力量的一个重要部分。他们的身份和理想，决定了他们的创作是为革命的，是为一个共同的社会变革目标服务的。他们的作品须对在这个特殊时空和特定的政治生活背景中出现的有益于革命事业的新的因素，进行及时地肯定与赞赏。此外，他们还必须按照延安和解放区主流意识形态所认可、肯定的习俗、着装方式来塑造新的天地和未来所需要的

① 葛红兵、宋耕：《身体政治》，上海：上海三联书店，2005 年，第 80 页。
② 葛红兵、宋耕：《身体政治》，上海：上海三联书店，2005 年，第 85 页。

新的人物形象，使作品所塑造的人物具有特定的意识形态的影响力和特定审美形态的感召力，从而达到教育和感染解放区军民，促进革命事业发展的目的。

在延安等解放区作家的创作中，贯穿着上述思想和意图，体现着无产阶级的意识形态和审美要求，他们以各自的创作描绘了解放区军民在砸碎枷锁之后，如何发挥着充沛的革命精力和优良的品质，如何以历史主动精神改变着历史的进程，改变着生活的面貌和军民自身的面貌。惟其如此，当郭沫若读罢赵树理的作品，便抑制不住狂喜感情："我是完全被陶醉了，被那新颖、健康、朴素的内容与手法。这儿有新的天地，新的人物，新的情感，新的作风，新的文化，谁读了，我相信都会感兴趣的。"[①] 正是这些所谓的"新的天地""新的人物""新的情感""新的作风""新的文化"成为延安和其他解放区小说创作中表现内容的主体，也因其鲜明的特点，在延安和解放区政权中获得价值，引起读者的兴趣。在这些作家的创作中，服饰作为个体世界观、价值观和精神追求的直接表征，具有明显区分进步与落后，甚至革命与反革命，无产阶级和非无产阶级的功能，字里行间，爱憎分明，褒贬昭然。

这种在服饰上爱憎分明，褒贬昭然的创作特点，使小说不知不觉地陷入非此即彼的简单的二元对立的陷阱中，从而也显出偏激、狭隘，人为地抹杀了社会生活本身的丰富性和复杂性的因素。衣饰的美丑不取决于衣饰本身，而在于服饰的主体——即穿戴这些服饰的人是否属于作者划定的进步人物，只要思想进步，行为符合无产阶级的着装规范，无论衣饰的有无、好坏，都可以作为新的人物的新的生存状态得到作家的肯定。反之，作为新的人物对立面的封建、陈腐甚至反动的人物及生活方式，无论拥有或穿戴何种服饰，都不过是他们剥削无产阶级、农民等劳苦大众的罪证和掩饰其险恶用心的"画皮"，只见其丑，不见其美。比

① 郭沫若：《〈板话〉及其他》，载《文汇报》1946年8月16日。

如，赵树理在小说中对代表封建落后、冥顽不化的神婆三仙姑，从服饰上进行了毫不留情的辛辣的嘲讽，而对代表一代新人的革命干部、战士和农民的服饰则进行了善意的、嘉许地传述，带有明显的欣赏的成分。孙犁在《女保管——平分杂记》《荷花淀》等作品中，对衣衫褴褛甚至有点不讲卫生的贫农妇女刘国花——女保管给予了赞扬，但对另一名曾在地主家当管家，穿着讲究的另一名保管陈春玉进行了否定性的描写。一个特别有趣的现象是：穿着讲究、整洁的人（包括农民和地主），往往在道德和行为上存在严重问题，是社会进步的否定力量，因而也被作者所否定。进步的农民苦大仇深，深受封建社会的压迫和摧残，物质生活资料缺乏，对自己生活包括服饰在基本需求之外没有更高的欲求，这使得他们在贫困的物质生活中能够心安理得。所以，对服饰的讲究和高品质的追求，则成为一种违反农民生活模式的不理智、不道德的行为，它使无产阶级、农民等广大劳苦大众对其敬而远之。

趋利避害，追求受人尊重和敬仰的高品质的生活，是人的本性。无产阶级和农民等劳苦大众对华美服饰保持敬畏，实际上是当时恶劣的物质条件和逼仄的精神生活空间压抑了这方面的欲望。姑且不论封建社会造成的精神上的创伤，仅就当时延安和解放区的无产阶级和农民等劳苦大众所占有的物质生活资料来看，任何较高品质的服饰要求，都是不允许的。但是，我们必须对这种特殊时期的道德判断保持警觉，客观地认识和评价这些作家在作品中的服饰话语的实践性和有效性，对它们的理解必须置放到当时政治、经济形势、地域文化、革命的目标任务，以及特定阶级的意识形态和审美观念等共同构成的特殊时空和生存处境中，才可能获得相对正确的把握和阐释，也才能形成真正的同情和共鸣。

结　论

1. 中国现代小说借助服饰符号的表意功能，从不同角度，以不同方式，反映了中国社会一百多年来由传统走向现代的艰难历程，细致而真实地展现了中国人民从身体形象到思想灵魂的深刻变化，成为中国人民生存、发展的真实记录，也是中国人民的心灵史和精神史。

从宏观的文化角度看，由于服饰和小说的互文本关系，服饰强大的表征人类生活的能力，使它成为小说叙事的重要内容和手段。现代小说家们，把服饰视为一种特殊的语言符号，根据自己对服饰符号的理解和表达内容的需要，充分发挥自己的聪明才智，创造出了大量的各具特色的服饰话语，或精雕细刻，或略貌取神，或重复出现，或仅将服饰作为谈论的对象，或充分发掘和运用服饰象征功能，或有意造成服饰在文本中缺席，等等，使文本成为一个和谐、自足的作者的观念世界和意义世界。本书通过对数位在中国现小说史上具有代表性的作家服饰话语的梳理，呈现了服饰在不同作家作品中具体而丰富的表征内容，从宏观上反映诸如时代风云、社会风俗、意识形态、约束规训等，微观上则涉及个体生存处境、命运遭际、身份地位、情感意志、态度习惯，精神人格、性意识、欲望、潜意识，等等。同时，还尽可能探讨了不同作家对服饰符号的一些特殊运用方法。由于服饰在文学之外，自成一个自足的文化系统，具有自己的发展动力和发展趋向，有自己的表意符号和象征系统，具有巨大的表征功能，又由于作家对服饰的文化知识、感情体验以及具体文本表达的侧重点等多种差异，导致服饰在小说中呈现出既纷繁复杂又丰富多彩

的面貌。

事实上，在小说中，服饰不止是经济形态（物质外貌）的，它有时也是个别文化模式，更多的时候是以动态文化表现的。现代小说中的服饰，不是一般的物质存在，它是中国社会从晚清到民国在西方文化冲击下，经过激烈的变革和较长时期的发展逐步进入现代社会的产物。服饰作为一种物质和精神文化相结合的产物，能反映这一时期社会生活、人际关系、思想情感、审美观念与工艺水平等文化积淀，它是中国文化的载体之一。作为社会生活的具体内容之一，它既是文学的表现对象，又是文学的表意元素，所以才成为小说的一个重要组成部分，或情节藉以发展的基础。因此，服饰始终是小说描写的一个兴奋点，是刻画人物形象的重要工具，反映社会生活的重要内容，寄托人物和作者情思的极富表现力的象征物。现代小说家们成功的创作实践表明，服饰是一个值得不断开掘的文本，也是需要小说家不断探索、应用的符号系统。

2. 小说和服饰参与了中国现代性想象并在现代化进程中具有同构性。

在中国近现代史中，“西化”几乎是现代化的同义语。无论中国小说还是中国服饰在百余年追求现代性的历史中，都体现出显著的“西化”进程和特点。1840 年中英鸦片战争开始后，随之而来的西方诸列强频频入侵以及清政府被迫频频割地、赔款，使中华民族沦入存亡绝续的危难之中。“师夷之长技以制夷”“别求新声于异邦”——向西方学习，走西方发达国家的道路，开始成为从统治阶级到社会有识之士的共识，并逐步成为中国社会发展的方向。

在这种共同的社会历史和心理背景之下，服饰改革触及社会政治制度和日常生活层面，从国民身体外观和生活方式等方面的改变来促成社会新的公序良俗和生存风貌。文学改革作为文化改革的重要内容涉及国民精神层面，追求文言合一，建设“国语的

文学，文学的国语"[1]，从而达到思想启蒙，创造"新民"的目的。所以，无论是服饰改革，还是文学革命，其根本指向都是为了适应世界和中国形势的发展变化，建立现代民族国家，赢得中华民族在世界的独立、富强。这是一种国家—民族的宏大叙事。在西化或现代化的追求中，相当明显地折射出以中国为典型的落后国家那种明确的民主国家建构的冲动，那种希望通过社会变革在社会体制、政治制度、法律制度包括社会舆论、国民素质等方面跟上西方发达国家前进步伐的企图，那种自身由此强大以后摆脱被奴役、被凌辱的历史的努力，"展露了不发达国家以西方发达国家为蓝本，设计一个理想现代国家的全部梦想。"[2]

作为现代性追求的具体实践，中国服饰文化和文学艺术的改革在晚清以革命的形式迅速展开。从此，传统与现代，东方与西方的斗争与纠缠，成为服饰改革和文学改革面临的共同问题，也是中国社会面临的主要问题之一。服饰改革模仿西方，断发易服，改着西服洋装，代表着品第等级的传统服饰被革除，历史形成的留辫和缠足等畸形的生活方式和生活习惯被改变，西方服饰文化从根本上影响了整个现代中国服饰形象。文学方面则在西方自文艺复兴以来的自由、民主、平等思想感召下，掀起了文学革命，建立"人的文学""为人生"的现代白话文学，解决了"文""言"分离和传统文学远离现实生活的问题，改变了人们的思维和语言表达方式与习惯，并创造出新的文学艺术，适应和满足了新的生存环境下人们新的精神生活的需要。本书通过研究表明，服饰与小说改革，既是中国现代性的具体实践，又是中国现代性的表征。小说作为一种特殊的文学形式，自然要担负起反映现实，传播社会理想，完成"启蒙""新民"和"革命"这样的现实任务。同时，它还要将服饰作为表现社会变革的内容之一，纳

① 胡适：《建设的文学革命理论》，胡适编选：《中国新文学大系·建设理论集》（影印本），上海：上海文艺出版社，2003年，第128页。

② 董丽敏：《想像现代性：革新时期的〈小说月报〉研究》，桂林：广西师范大学出版社，2006年，第3页。

人自己的表征范围。从总体上看，中国现代小说关心社会变革，关注社会问题，描摹时风世相，艺术地同时又是真实地描绘了中国社会从传统走向现代的波澜壮阔，五彩斑斓的历史画卷，对中国社会现代性的生成发挥了积极作用。总之，为了现代，为了走向现代，建立现代的人生是中国现代小说和服饰的基本精神和基本面貌。

3. 中国服饰和现代小说与中国现代政治生活始终连接和纠缠在一起，成为社会变革和建设的有力工具，这使得他们各自的发展表现出介入现实斗争的可贵品格，但又使自身的丰富性受到一定损害。

研究表明，身体是社会的身体。服饰是社会身体的一部分，而且是最为显著的部分，它是人与社会之间进行交流和沟通的桥梁、手段、工具，是人身份、地位、意志、人格、心理、价值观的体现，它表征的是个人与世界的关系，是身体进行社会表演的舞台和道具。从个体角度讲，服饰表达他对自己生存处境的反应和态度——对现存规范的认同、归顺或疏离甚至对抗。而各种政治力量、社会力量（包括政治、经济、宗教、文化等）总是企图按照自己的意图来型塑民众的身体形象，进而改变社会的存在形貌。身体政治中包含有一种潜规则，服饰不仅仅作为私人的形式，更重要的是作为公共政治场域而存在的，它是一种政治技术工具，是政治意义相互斗争和争夺的场所。民国初年剪辫子，废缠足，颁行服制条例等，都是特定的社会力量借助服饰表达自己的意志和要求，把自己的观念强加给特定的个人或群体，从而达到影响和改造社会的目的。

而小说作为一种文学样式，与其他文体一样是人类思想和心灵的产物，它属于意识形态领域。作为重要的精神力量，它具有形象地反映现实，宣传思想，感染民众，凝聚心志的作用。文以载道，干预社会，仍是绝大多数现代小说家恪守的创作准则。早在 1902 年，梁启超在《论小说与群治之关系》中就说："欲新一

国之民，不可不先兴一国之小说；欲新一国之政治，不可不先兴一国之小说。”一针见血地道出了小说在社会意识形态和国家政治建设中的巨大作用。梁启超本人曾创作小说《新中国未来记》，站在当时的条件，想象未来现代中国的美好图景，宣传社会改革主张，开阔国人视野，鼓舞民气。毋庸讳言，在现代文学史上，小说成为政治势力夺取和巩固自己政治地位的工具的现象时有发生。

服饰和小说一样受到了国家—民族宏大叙事的影响，甚至成为政治集团和政治势力的宣传机器、斗争工具与规训队伍和普通民众的有效手段。这使服饰和小说自身的发展受到不利影响，即服饰的丰富多元性和小说的真实性、深刻性、丰富性等在一定程度上都受到了损害。

中国现代小说与现代服饰在现代性追求中表现出来的差异性和同构性，使中国现代文学与服饰之间完全可以构成互文本关系。现代文学史上也有相当数量的作家运用服饰话语来呈示和表现现代社会时空条件下的人类生活形态。文中的很多人物对服饰也有较为明显的自觉意识，注重用服饰来表现自己，实现自己的目的，向读者展现人物在特定时空和心理背景下的生存图景，这在本书前面章节已多有论及。

面对着丰富的文学事实，在理论上做进一步的概括、提炼，形成较为系统、科学的理性认识，除了给读者增加关于服饰与现代小说的知识外，也有助于理解和掌握小说文本的思想文化内涵，更能准确地把握文学作品表征人类生存状态和生存体验的本质特点。迄今为止，我国文学研究界在这方面的研究成果几为空白，但是丝毫不能就此否定文学文本中服饰话语研究的意义。自20世纪80年代以来，中国文学逐步摆脱革命化、政治化叙事，开始重视文学的日常生活的现代性研究以来，文学研究的视野和研究的格局发生了重大变化，取得了一系列重要成果，开辟了中国现代文学研究的新境界，至今影响犹存。

本书认为，立足于日常生活现代性和日常生活审美性的文学

研究就是立足于对人类基本生存和生活经验的关注，本书对服饰与中国现代小说的研究，就是立根和执着于这样的信念。任何民族－国家宏大叙事都必须建立在日常生活叙事的基础之上，当文学创作或文学研究偏重于宏大叙事的时候，事实上是宏大叙事遮蔽了日常生活叙事。但是，被遮蔽的并不等于不存在，它往往在更深的层次发挥重要作用，正如潜意识的力量。

尽管一些文学作品没有直接描写或涉及服饰，但是服饰仍是文中人物存在的形态之一。服饰对人物的正常心理和行为仍发挥着自己应有的作用。如前所述，任何一篇文学作品都是一种有目的、有选择地观察世界的行为，是主体观念世界的一种建构活动。人类能力的有限性和思想行为的目的性，使文学作品不可能是一种巨细无遗的关于对象世界的全息摄影，它只能选择和提供一些生存的碎片或片段来呈现自己感觉和想象中的世界。明白了这一点，我们就能够理解小说或其他文学作品中服饰阙如的原因，也能理解小说家在编织故事中的人物时是如何地想象和信任他的读者的生活阅历和理解能力，以及他又是如何匆忙地奔向自己的作品的主题，而忘记了在人物或生活深入传神的写实上下工夫，使我们在读过作品之后对其中的人物形不成鲜明的、完整的、深刻的印象，或者仅有的一点稀薄的印象很快就忘记了。《阿Q正传》《孔乙己》《子夜》《骆驼祥子》《家》《围城》《金锁记》《小二黑结婚》等中国现代经典小说中的许多人物形象，至今仍鲜活的留在广大读者的记忆里，只要一想到阿Q、孔乙己、祥林嫂、孙舞阳、曹七巧、方鸿渐、三仙姑……这些人物的名字，其服饰形象就鲜明地浮现在读者眼前，因为记忆主要是以具象的形式存在的，它给人很强的生活实感。小说的创作和研究应该从这里得到启发。注重人物服饰对人物形象塑造的作用，固然不能作为使人物形象丰满、鲜明的不二法门，但能使作品回到日常生活的层面，真实、细致、深入地揭示人类的社会生活图景和个体的生存状态与生存体验，我们认为这是重要而且有价值的。

本书在研究中涉及一些具有一定理论价值但尚无人关注的问

题，限于本书的任务和研究重点，未能予以展开，只能留待以后的研究中来进行，在这里略作说明：

一是作家叙述角度选择的潜意识问题。许多作家在描写人物服饰的时候选词用句常含主观情感、评价，这是人所共知的，但是作家对服饰内容的选择，特别是对服饰与身体部位的选择以及服饰与身体结合后效果的感知和评价等，在很大程度上暗示了作者的潜意识。比如在茅盾和郁达夫的小说中，对女性服饰形象的描写，有时是文中男性人物的视角，有时完全是作家的视角，有时可能是二者的重合，这种文本大量出现的细致的年轻女性身体特别是敏感部位的服饰描写，与作家创作时的生理、年龄以及相应的心理特征等多种因素相关。

二是中国现代小说服饰话语对传统小说描写的扬弃，当代小说在服饰描写这方面又有哪些新的发展或出现了哪些新的现象、新特点。

三是中国小说与外国小说中服饰话语的比较研究。

四是在中国现当代不同小说流派中的服饰话语比较研究，同一流派不同作家的服饰话语比较研究，同一作家不同时期的服饰话语研究。

中国现代小说服饰诗学，可以期许否？我的答案是肯定的。我相信在我之外，今后还有人继续来关注它，思考它，谈论它，使它真正成为理解和阐释中国现代文学乃至中国文学的一个重要维度。

参考文献

一、国外文献

（德）爱德华·傅克斯:《西方风化史》（资产阶级时代），赵永穆，许宏治译，沈阳：辽宁教育出版社，2000年。

（德）马克思，恩格斯:《马克思恩格斯选集》，第1卷，中共中央马克思恩格斯列宁斯大林著作编译局编译，北京：人民出版社，1972年，

（法）蒂费纳·萨莫瓦约:《互文性研究》，邵炜译，天津：天津人民出版社，2003年。

（法）福柯:《规训与惩罚》，刘北成，杨远婴译，北京：生活·读书·新知三联书店，2003年。

（法）福柯:《知识考古学》，谢强，马月译，北京：生活·读书·新知三联书店，2003年。

（法）罗兰·巴特:《流行体系——符号学与服饰符码》，敖军译，上海：上海人民出版社，2000年。

（法）雨果:《论文学》，傅雷译，上海：上海译文出版社，1980年。

（美）彼得·布鲁克斯:《身体活——现代叙的中的欲望对象》，朱生坚译，北京：新星出版社，2005年。

（美）丹尼尔·贝尔:《资本主义的文化矛盾》，赵一凡，蒲隆，任晓晋译，北京：生活·读书·新知三联出版社，1989年。

（美）李欧梵:《上海摩登——一种新都市文化在中国1930－1945》，毛尖译，北京：北京大学出版社，2001年。

（美）李欧梵:《未完成的现代性》，北京：北京大学出版社，2005年。

（美）卢里:《解读服装》，李长青译，北京：中国纺织出版社，2000年。

（美）乔森纳·卡勒:《结构主义诗学》，盛宁译，北京：中国社会科学出版社，1991年。

（日）西乡信纲等:《日本文学史》，佩珊译，北京：人民文学出版社，1978年。

（日）原田二郎，丹野郁：《西方服饰史·序言》，康明瑶，陈秉璋译，太原：山西人民出版社，1993年。

（英）阿绮波德·立德的：《穿蓝色长袍的国度》，北京：中华书局，2006年。

（英）乔安妮·恩特维斯特尔：《时髦的身体：时尚、衣着和现代社会理论》，郜元宝等译，桂林：广西师范大学出版社，2005年。

（英）特里·伊格尔顿：《现象学，阐释学，接受理论——当代西方文艺理论》，王逢振译，南京：江苏教育出版社，2006年。

Julia Kristeva， "*Word*，*Dialogue and Novel*"，in *The Kristeva Reader*，Toril moied，Oxford：Blackwell Publisher L. td.，1986。

二、国内文献

（一）专著\编著\文集

《巴金选集》，成都：四川人民出版社，1982年。

《丁玲选集》第一卷，成都：四川人民出版社，1984年。

《近代中国史料丛刊》（三十三辑），台北：云海出版社，1969年。

《旧约·创世纪》《圣经》，南京：中国基督教协会，1998年。

《老舍文集》，北京：人民文学出版社，1980年。

《老舍选集》，成都：四川人民出版社，1982年。

《李劼人选集》，成都：四川人民出版社，1980年。

《刘白羽小说选》，北京：人民文学出版社，1979年。

《鲁迅全集》，北京：人民文学出版社，1981年。

《毛泽东著作文选》，北京：人民出版社，1986年。

《茅盾全集》，北京：人民文学出版社，1984年。

《茅盾选集》，成都：四川人民出版社，1982年。

《穆时英小说全集》，长春：时代文艺出版社，2000年。

《沈从文选集》，成都：四川人民出版社，1983年。

《十三经注疏》，上海：上海古籍出版社，1997年。

《孙犁文集》，天津：百花文艺出版社，1981年。

《辛亥革命资料》，北京：中华书局出版社，1961年。

《延安文艺丛书》，长沙：湖南人民出版社，1984年。

《郁达夫选集》，北京：人民文学出版社，1954年。

《张爱玲经典全集》，长春：长春出版社，2002年。

《张爱玲文集》，合肥：安徽文艺出版社，1998 年。
《赵树理选集》，北京：人民文学出版社，2002 年。
《中华民国史档案资料汇编》，第 2 辑，南京：江苏人民出版社，1981 年。
陈平原：《中国小说史论集》，石家庄：河北人民出版社，1997 年。
陈旭麓：《近代中国的新陈代谢》，上海：上海人民出版社，1992 年。
董丽敏：《想像现代性：革新时期的〈小说月报〉研究》，桂林：广西师范大学出版社，2006 年。
冯雪峰：《论文集》，第一卷，北京：人民文学出版社，1981 年。
葛红兵，宋耕：《身体政治》，上海：三联书店，2005 年。
郭绍虞主编：《中国历代文论选》，上海：上海古籍出版社，1979 年。
胡铭，秦青：《民国社会风情图》（服饰卷），南京：江苏古籍出版社，2000 年。
胡适编选：《中国新文学大系·理论建设集》（影印本），上海：上海文艺出版社，2003 年。
姜义华编：《胡适学术文集·新文化运动》，上海：中华书局，1993 年。
李国俊：《中国现代都市小说研究》，北京：中国社会科学出版社，2004 年。
李亦园：《人类的视野》，上海：上海文艺出版社，1996 年。
刘小枫：《现代性社会理论绪论》，上海：三联书店，1998 年。
骆新，姚莽：《衣冠沧桑》，广州：花城出版社，1991 年。
钱理群，温儒敏、吴福辉：《中国现代文学三十年》（修订版），北京：北京大学出版社，1998 年。
钱钟书：《围城》，北京：人民文学出版社，1991 年。
乔键，潘乃谷编：《中国人的观念与行为》，天津：天津人民出版社，1995 年.
沈从文：《中国古代服饰研究》，上海：上海书店出版社，2002 年。
孙犁：《孙犁文集》，天津：百花文艺出版社，1981 年。
王东霞编著：《从长袍马褂到西装革履》，成都：四川人民出版社，2003 年。
王国维：《人间词话》，上海：上海古籍出版社，1998 年。
王晓明主编：《二十世纪中国文学史论》，上海：东方出版中心，1997 年。
乌丙安著：《中国民俗学》，沈阳：辽宁大学出版社，1985 年。

伍仁编：《中国现代小说精品·丁玲卷》，西安：陕西人民出版社，1995年。

夏志清：《中国现代小说史》，上海：复旦大学出版社，2005年。

严家炎，孙玉石，温儒敏编：《中国现代文学作品精选》，北京：北京大学出版社，2002年。

严家炎：《严家炎论小说》，南昌：江西高校出版社，2002年。

严家炎编：《新感觉派小说选》，北京：人民文学出版社，1987年。

杨义：《中国现代小说史》，北京：人民文学出版社，1998年。

叶立诚：《服饰美学》，北京：中国纺织出版社，2001年。

袁杰英：《中国历代服饰史》，北京：高等教育出版社，1994年。

杨燮：《成都竹枝词》，成都：四川人民出版社，1982年。

张法：《文艺与中国现代性》，武汉：湖北教育出版社，2001年。

张静如，刘志强主编：《北洋军阀统治时期中国社会的变迁》，北京：中国人民大学出版社，1992年。

张炯，王淑秧主编：《丁玲名作欣赏》，北京：中国和平出版社，1999年。

中国现代文学馆编：《初恋》，北京：华夏出版社，2003年。

周锡保：《中国古代服饰史》，北京：中国戏剧出版社，1984年。

（二）报刊\期刊

（日）山内智惠美：《五四时期汉族服装变革的趋势和原因》，载西北大学学报（哲学社会科学版）1996年第3期。

《大公报》1912年6月1日。

《大公报》1912年6月27日

《大公报》1912年9月8日。

《申报》1912年3月4日。

《申报》1912年6月4日。

陈先进：《符号语境下的服装功能研究》，载《牡丹江教育学院学报》2007年第5期。

程正民：《巴赫金的文化诗学》，载《文学评论》，2000年第1期。

付静：《华丽苍凉，参差对照——张爱玲的奇装炫人及作品中的衣饰》，载《周口师范学院学报》2004年第1期。

顾瑛：《论张爱玲服饰审美的文化内涵》，载《川东学刊》1996年4期。

郭沫若：《〈板话〉及其他》，载《文汇报》1946年8月16日。

郭沫若：《中国左拉之待望》，载《中国文艺》1937 年第一卷第二期。
黄敏：《民国时期的服装研究》，载《株洲师范高等专科学校学报》2005 年 8 期。
黄燕敏：《服饰研究的文化学意义》，载《河北大学学报》（哲学社会科学版）2004 年第 3 期。
罗岗：《读出文本与读入文本》，载《文学评论》2002 年第 2 期。
民国政府参议院：《服制条例》，载《申报》1912 年 7 月 15 日。
平原：《张爱玲的服饰话语》，载《河南师范大学学报》2000 年 6 期。
孙疏影：《文学描写与服饰文化》，载《培训与研究——湖北教育学院学报》2002 年 6 期。
郁达夫：《忏余独白——〈忏余集〉代序》，载 1931 年 12 月 20 日《北斗》1 卷 4 期。
郁达夫：《文艺私见》，载 1922 年 3 月《创造季刊》第 1 卷第一期。
郁达夫：《小说的技巧问题》，载《洪水》半月刊 3 卷 27 期 1927 年 2 月 16 日。
张法：《中国服饰：从传统向现代演化的第一次浪潮》，载《天津社会科学》1996 年第 1 期。
章方松：《〈红楼梦〉服饰与色彩的艺术意味》，载《红楼梦学刊》1994 年第 1 辑。

后　　记

本书是在我的博士论文基础上修改而成，也是我的第一部学术著作。我在这里要重复自己在博士论文最后所写的那些话，因为那些话从我心中流出，至今还带着我的体温。现重录于下：

当在键盘上敲下论文的最后一个句号，我感到从精神到肉体异常疲惫，这是一次艰难的精神之旅，既是幸福的“云游”，又是痛楚的“苦役”。论文的完成绝非作者个人的成绩，它融入了很多人的努力和心血，对于其中每一个人我都怀着深深的感激和敬意。首先要感谢四川大学文学与新闻学院的各位老师对我的辛勤培养。在论文的整个构思和写作过程中，我的导师李怡教授、易丹教授、毛迅教授给了我细致而深入的指导。易丹老师与我反复推敲了论题的选择、思路的安排和大纲的拟定，并对论文初稿进行了逐字审阅，提出了非常宝贵而富建设性的修改意见。李怡老师为我论文题目的拟定、理论平台的搭建和一些细节问题提出了非常具有建设性的意见，并审读了全文。毛迅老师对论文的整体构架和论文的写作细节，提出了富有启发性的意见。冯宪光教授、陈思广博士也在我论文的构思过程中给了我许多启发。没有这些老师的耐心指导，我的论文是不可能完成的。这些老师高尚的人格、深厚的学术功底和严谨的学术风格对我的影响是我在攻读博士期间最大的收获。还要感谢曹顺庆教授、王晓路教授、赵毅衡教授，我从他们的课堂和论著中学到了严谨的治学态度、创造性的思维，以及永在学术前沿孜孜以求、不断探索的勇气和精神。感谢陈夫龙、邓艮、童龙超、

祝光明、傅学敏、钱晓宇、王琳、王玉春、李琴等同窗好友在三年学习期间给我的鼓励和帮助，在多次讨论、交锋中，对我论文写作提出的不少具有建设性的意见，使我获益匪浅，同他们在一起的日子让我终生难忘。感谢我的妻子和女儿，没有她们对我无怨无悔，始终如一的支持、鼓励和安慰，我现在的一切是无法想象的。同时还要感谢未曾亲聆教诲的张法先生和王东霞先生，他们关于中国近现代服饰论著是我论文写作期间参考最多的珍贵资料。因此，本文虽是严肃的学术著作，但是在我的内心它更是一段生活的见证，它负载着感激、友谊、回忆和思念。

由于学养和才力的限制，本文尚有许多不足之处，也还有许多尚待进一步深入讨论的话题没有继续，恳请学界前辈和同仁批评指正，多提宝贵意见。

记得在2008年5月18日论文答辩的时候，汶川大地震的余震不断，在川大文科楼不时晃动的答辩室，我完成了答辩。答辩组的冯宪光、赵毅衡、徐新建、毛迅、唐小林几位教授和对我论文进行评阅的刘纳、张光芒、於可训、杨联芬、周晓明教授，在对论文做了充分肯定的基础上，提出了不少重要的意见和建议，特别是毛迅教授对服饰诗学的研究提出了厚望，使我内心充满了感激，也使我重新也更深入地思考了一些问题，但是本书并没有将这些思考纳入，一则因为这些思考至今仍然不够成熟，二则想尽量保留论文原有的风貌，这毕竟是我生活的一段真实记录。因此，本书所作的修改主要限于个别字句和文献订正，以及出版格式上的规范。

本书至今尚有不少缺陷和问题，也许它的产生没有为世界增加或减少什么，甚至是给这个早已严重污染的世界构成新的污染，但我还是敝帚自珍，恳请大家原谅。就像天下父母对待自己的儿女一样，尽管他（她）并不完美甚至存在这样那样的缺陷，父母未必忍心把他（她）置之死地而后快。我一直以为，如果对

自己不过于苛酷，真诚地与人为善，则本已促狭的生存空间和有限的人生都将平静、安适得多。胡适之先生晚年悟得“容忍比自由更重要”，我对这一思想完全服膺，以为用来医治当今学界无谓的纠缠、纷争，无益的消耗，也当是一剂解毒良药。

是为记。

任湘云

2010 年 5 月 1 日